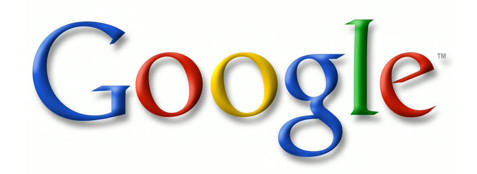
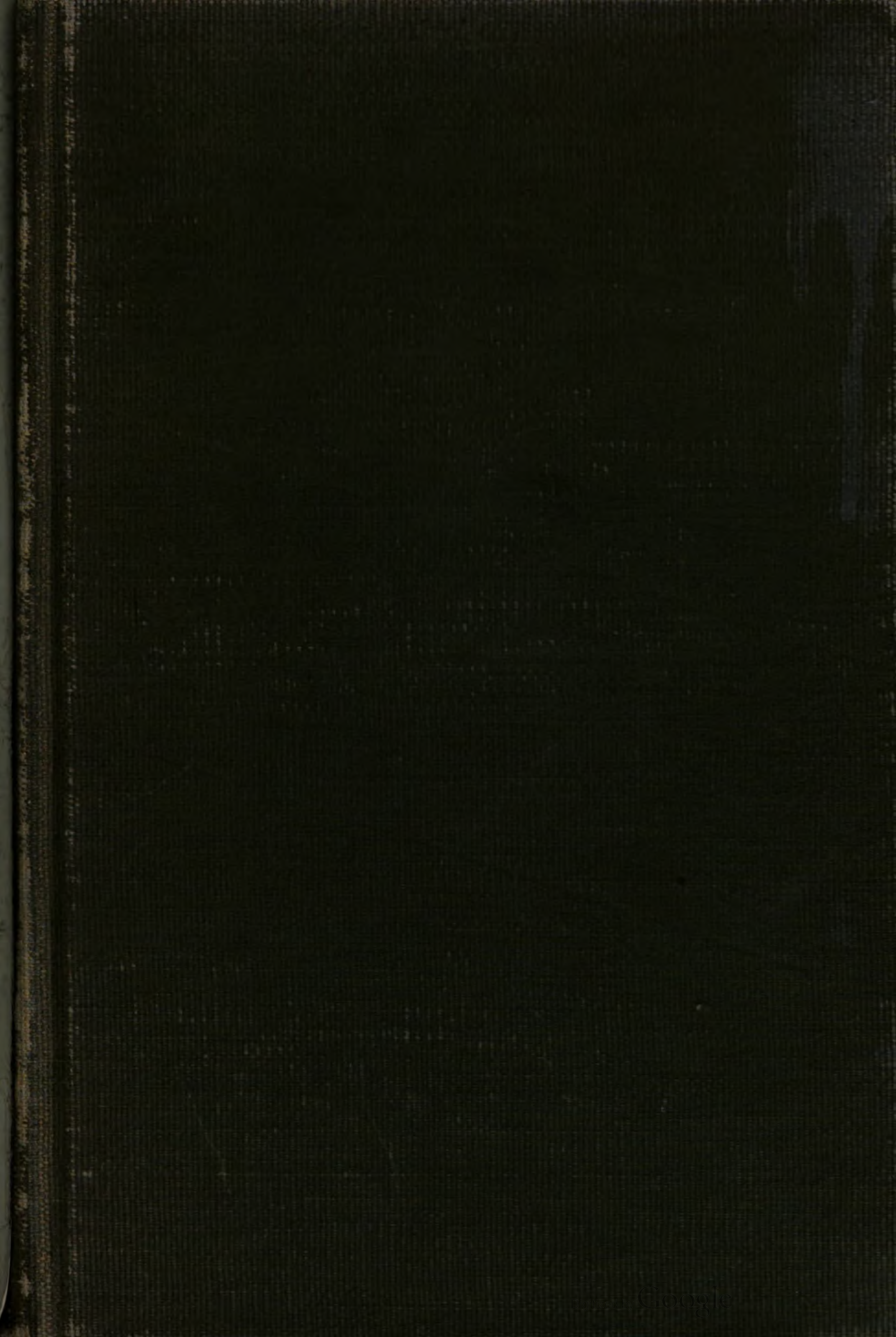





Digitized by Google



Deutsche Vierteljahrsschrift
für
Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

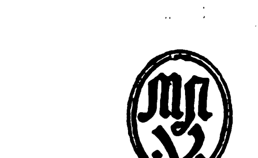
In Verbindung mit

H. Abert, Cl. Baeumker, W. Brecht, K. Burdach,
A. Heusler, H. Naumann, C. Neumann, H. Oncken,
F. Saran, L. L. Schücking, E. Spranger, F. Strich,
E. Troeltsch †, R. Unger, K. Vossler

herausgegeben von

Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

1. Jahrg. 1923 I. Band



Halle (Saale) 1923 ∴ Max Niemeyer, Verlag

Inhalt des I. Bandes.

Heft I.

Heft II.

Heft III.

Heft IV.

Deutsche Vierteljahrsschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

In Verbindung mit

Cl. Baeumker, W. Brecht, K. Burdach, A. Heusler, H. Naumann, C. Neumann, H. Oncken, F. Saran, L. L. Schücking, E. Spranger, F. Strich, E. Troeltsch, R. Unger, K. Vossler

herausgegeben von

Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

1. Jahrg. 1923 1. Heft



Halle (Saale) 1923 ∴ Max Niemeyer, Verlag

Wenn Verleger und Herausgeber es wagen, bei der jetzigen wirtschaftlichen Lage Deutschlands eine neue wissenschaftliche Zeitschrift ins Leben zu rufen, so sind sie von der Überzeugung erfüllt, daß Vertiefung in die eigene Geistesgeschichte uns heute nötiger ist als je, und von der Hoffnung, daß diese Überzeugung von vielen geteilt wird. Der Geschichte deutschen Geisteslebens will die Deutsche Vierteljahrsschrift dienen, im besonderen der deutschen Literatur. Sind bisher viele und nicht die schlechtesten Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte in allgemein bildenden Zeitschriften oder Organen benachbarter Wissenschaften, auch in solchen des Auslands, erschienen, so soll hier den verschiedenen Richtungen der Literaturgeschichte, deren lebendiges Nebeneinander für die heutige Lage dieser Wissenschaft charakteristisch ist, ein gemeinsamer Wirkungsboden geschaffen werden. Neben der geistesgeschichtlichen Richtung, vornehmlich Diltheyscher Schule, soll besonders die form- und stilanalytische gepflegt werden. Gerade eine Vereinigung dieser beiden Methoden erscheint fruchtversprechend und wegweisend. Auch andere Richtungen, so die literarsoziologische, sollen zu Worte kommen und Untersuchungen zur Poetik und methodologische Erörterungen die Selbstbesinnung der Wissenschaft fördern. Für Arbeiten aller Methoden aber wird philologische Strenge und Gewissenhaftigkeit selbstverständliche Voraussetzung bleiben müssen.

Mit besonderem Nachdruck soll die Literatur des Mittelalters in die geistesgeschichtliche und stilanalytische Literaturbetrachtung einbezogen werden. Und neben der Literaturgeschichte werden die anderen Gebiete der Geistesgeschichte Pflege finden, so die Geschichten der Philosophie, Religion und Ethik, der bildenden Kunst, Musik und Sprache sowie des öffentlichen Lebens. Sie machen erst in ihrer Gesamtheit eine Geschichte deutschen Geistes möglich. Wie aber diese mit der Geistesgeschichte anderer Völker verflochten ist und gerade in enger Wechselwirkung mit ihnen ihre Eigenart entfaltet, so sollen auch Untersuchungen zur Literatur-

und Geistesgeschichte der Nachbarvölker aufgenommen werden, die für die deutsche oder für die allgemein europäische Geistesgeschichte von Bedeutung sind oder grundlegende Fragen der literaturwissenschaftlichen Methode behandeln.

Die beiden Herausgeber werden durch Mitherausgeber unterstützt, anerkannte Gelehrte der älteren und jüngeren Generation der Germanisten, Philosophen und Vertreter der Nachbarwissenschaften, deren Namen die Vielseitigkeit des Programms verbürgen.

Arbeiten, die bloß Materialsammlungen sind, rein stoffliche Quellenuntersuchungen, Funde, die nicht von ganz besonderer geistesgeschichtlicher Bedeutung sind, Miszellen u. dergl. sollen aus der Vierteljahrsschrift ausgeschlossen bleiben.

Besprechungen sind nicht vorgesehen, aber größere Sammelreferate auf den verschiedenen Gebieten werden vorbereitet, z. T. von den Mitherausgebern selbst.

Die nächsten Hefte werden neben anderen folgende Beiträge bringen: W. Brecht, Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts; E. Cassirer, Das Formproblem in der romantischen Philosophie; H. Cysarz, Der Begriff des Barocks; G. Ehrismann, Die Ethik des höfischen Rittertums; E. Jenisch, Goethe und das ferne Asien; W. Gurlitt, Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik; V. Klemperer, Arten der historischen Dichtung; H. Naumann, Versuch einer Geschichte der deutschen Prosa; H. Nohl, Von der metaphysischen Funktion der Kunst; Fr. Schultz, Geschichte des Begriffs 'Romantik' im 19. Jahrhundert, methodologische Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Romantik; ders., Die Göttin Freude im 18. Jahrhundert, eine geistes- und gefühlsgeschichtliche Untersuchung. Ferner Arbeiten von J. Bernhart, H. Bieber, L. Curtius, W. Flemming, M. Hauttmann, H. Heimsoeth, G. Hübener, W. W. Jäger, P. Kluckhohn, Fr. Neumann, H. Oncken, L. Olschki, R. Petsch, L. L. Schücking, S. v. d. Schulenburg, M. Sommerfeld, Fr. Strich, E. Troeltsch, K. Vossler, G. Wehrung, E. Wolff u. a. m.

Der Vierteljahrsschrift wird eine Reihe von Beiheften angegliedert, die in zwangloser Folge größere Arbeiten aus den obigen Stoffgebieten bringen und für die Abonnenten zu ermäßigtem Preise abgegeben werden.

Die Herausgeber. **Der Verleger.**



Inhalt.

Faust und die Sorge.

Von Konrad Burdach.

I.

Am letzten Akt des 'Faust', dem Erzeugnis aus Goethes später und spätester Zeit, haften sichtbar genug Schwächen und Mängel der Altersdichtung: Undeutlichkeiten, Sprünge, Lücken in der dramatischen Handlung und ihrer Motivierung, mancherlei Kühnes, Seltsames, Unklares in Darstellung und Sprachform. Goethe selbst war sich dieses Unbefriedigenden in dem mühsam erzwungenen Abschluß seines Lebenswerkes bewußt, und er hat das mehrmals offen bekannt.[1]) Aber alle solche Altersspuren überstrahlt herrlich seine gerade hier glänzend bewährte Meisterschaft eines neuen dramatischen Stils.

In meinem Aufsatz über Schillers Chordrama[2]) habe ich auf dem geschichtlichen Hintergrund einer weitverzweigten europäischen Kunstbewegung gezeigt, wie Goethes 'Faust' hineinwächst in die Sphäre der Musik. Ich betonte dort, daß der 'Faust' sowohl in Teilen der ersten wie der letzten Entstehungsperiode „eine eigentümliche Mischung pathetisch-rezitativischen und lyrischen Stils, jenes Opernhafte, das für seine metrische, stilistische und innere Form charakteristisch ist", dem Singspiel verdankt, für das Herder

[1]) Man übersieht die in Frage kommenden Äußerungen bequem in den trefflichen Haupt- und Grundbüchern aller ernsthaften Beschäftigung mit Goethes dramatischem Lebenswerk, die meinen nachstehenden Betrachtungen auch ungenannt überall ergänzend zur Seite stehen: Otto Pniower, Goethes Faust, Zeugnisse und Exkurse. Berlin 1899; Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen. Zweiter Teil, 2. Band, Frankfurt a. M. 1904 (darauf fußend Hans Heinrich Borcherdt, Goethe über seinen Faust [Insel-Bücherei Nr. 44, 1913]). Die folgenden Darlegungen wurden auszugsweise in der Berliner Akademie der Wissenschaften am 11. Mai 1922 vorgetragen und in die ungedruckt bleibende Festschrift für Max Friedländer aufgenommen.

[2]) Deutsche Rundschau 1910, Märzheft S. 429 ff., Aprilheft S. 100 ff. Vgl. A. Köster, Das lyrische Drama im 18. Jahrh., Preuß. Jahrb. Bd. 68, 1891, S. 188 ff.

und Wieland veredelte Vorbilder geschaffen hatten, daß „die dramatische Stilform des 'Faust' bereits in den Anfängen der Dichtung schwankt zwischen dem deutschen Singspieltypus (Prosa mit eingelegten strophischen Liedern), dem lyrischen Drama des Herderschen 'Brutus', wie es in Goethes 'Mahomet' und 'Prometheus' erscheint, und dem italienischen Singspieltypus des Metastasio, wie ihn Wielands 'Alceste' neu gestaltet hatte". Schon Scherer hat den Singspielcharakter einzelner Szenen der Gretchentragödie bemerkt, Pniower dann Goethes Versuch, an die Seite Mozarts zu treten in einer Fortsetzung der 'Zauberflöte', den Viktor Junk (Berlin, Alexander Duncker, 1900) feinsinnig und eindringend gewürdigt, treffend als eine Vorübung, eine Studie für die Wiederaufnahme seines Lebenswerkes, des 'Faust' bezeichnet. Ich formulierte das steigernd zu dem Satz (a. a. O. S. 433): „Goethes gesamte Singspielproduktion und Singspieldramaturgie bedeutet als Ganzes richtig verstanden einen entscheidenden Vorbereitungsakt seines künstlerischen Entwickelungsganges und der Wandlung seines dramatischen Stils", die im 2. Teil des 'Faust' mit der vollen Annäherung an eine ideale Opernform ihr Ziel erreicht. Noch neuestens hat wieder Roethe in seiner Rekonstruktion der ältesten Faustdichtung Goethes (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1920, S. 657) gleichfalls für sie die Singspielform postuliert.

Der ganze Schlußakt der Fausttragödie vor allem drängt zum musikalischen Drama, wie die zweite Hälfte des zweiten Akts und der dritte Akt. Es ist kein Zufall, daß Robert Schumanns an Wert so ungleiche Komposition Goethischer Faustszenen für den Schluß der Tragödie ihr Bestes bringt.

Als der zweite Teil des 'Faust' vor sechsundvierzig Jahren in Weimar zum ersten Male erfolgreich auf die Bühne kam, bestrickte und ergriff wohl die wechselnde Fülle reizvoller Eindrücke und malerisch bewegter oder plastisch gebundener Bilder dank Otto Devrients entschlossen zusammenfassender Regiekunst und Eduard Lassens farbig vibrierender Musik auch ein wenig vorbereitetes Publikum. Aber nur eine Szene von allen fünf Akten wirkte mit elementarer dramatischer Wucht, überwältigend, allen Zweifel und Spott entwurzelnd: das letzte Auftreten Fausts, sein Gespräch mit der 'Sorge' und sein Tod. Diese Erfahrung, die ich selbst als Leipziger Student im März des Jahres 1877 bei einer Weimarer Aufführung machte, hat sich mir später mehrfach bestätigt. Auch in Berliner Wiederholungen der Weimarischen Einrichtung wie in

den späteren neuen Versuchen, das Riesenwerk, sei es auf den ersten und letzten Akt beschränkt, sei es in Fragmenten des Ganzen, dem Theater dauernd zu erobern. Immer war es nach dem allgemeinen Empfinden der Zuschauer, nach dem übereinstimmenden Urteil der Kritik jene Szene, von der man am mächtigsten erschüttert war. Und sicherlich, tiefste tragische Schauer umwehen diesen Teil der Dichtung, in dem so wundersam ein Zauber rätselvoller Romantik dunkelt, zugleich aber mit erhabener Größe und Wahrheit eines ringenden Menschen Leben und Schicksal sich vollendet.

Dennoch bietet dieser Teil des Dramas dem Verständnis große Schwierigkeiten. Die Fausterklärungen, so zahllos sie sind, gingen lange Zeit gerade über die Probleme dieser Szenen ziemlich flüchtig hinweg. Erst neuerdings ist insbesondere die hohe Bedeutung der Gestalt der 'Sorge' für die dramatische Entwicklung und Lösung der Tragödie erkannt worden. Gegenüber sehr fehlgreifenden Deutungen haben Pniower im Goethehandbuch und Traumann in seinem Faustkommentar darüber besonnen und förderlich sich ausgesprochen. Aber voll befriedigen kann auch ihre Erörterung noch nicht. Immer noch lohnt ein neuer Versuch, das scheinbar Rätselhafte dieser Konzeption, deren endgültige Ausführung Goethes letztem Lebensjahr gehört, in der einfachen Schönheit und Klarheit ihrer künstlerischen Form wie in ihrem organischen Zusammenhang mit der Idee des Dramas zu enthüllen.

Die tragische Katastrophe, der irdische Zusammenbruch des Titanen und seine Rettung — das ist der Mittel- und Gipfelpunkt, dem hier alles zustrebt, den hier alles vorbereitet. Die ersten Szenen des Aktes geben die bewunderungswürdige Exposition: erstaunlich knapp und wortkarg, dennoch mit reicher Tiefenwirkung. Sie sind ganz und gar aufgebaut auf Kontrast. Überhaupt ist der Kontrast das durchgehende künstlerische Prinzip dieses Aktes. Darin und in der eigentümlichen Art, wie dieser Kontrast sich parallel wiederholt, sich gleichzeitig doppelt, ja dreifach auswirkt, erscheint ein charakteristisches Element musikalischer Form: etwas von dem mehrstimmigen, kontrapunktischen, von dem sogenannten „concertierenden“ Stil der Musik.

Schon die ersten hundert Verse, im Romantikermaß vierhebiger, verschränkt reimender Trochäen, nehmen mit strömendem Wohllaut das Ohr gefangen: den der Seele nächsten Sinn. So liegt auch der tief innerliche Eindruck der folgenden Szenen vielfach in der Sphäre des Gehörs. Bald setzt dann wirkliche Musik ein, Gesang

und Melodram, als unentbehrliche seelenkündende Helferin dieser Tragödie, deren Stoff und Handlung ja doch einzig besteht aus dem Streben und Irren einer großen Menschenseele: über den letzten Aufschwung, die höchste Steigerung, den erhabenen Ausklang der Sühne und der Erlösung breitet sich der tönende Zauberschleier, den Einzelstimmen und Chöre im Verein mit instrumentalen Klängen weben.

II.

Faust soll nach Goethes bekannter Äußerung zu Eckermann im fünften Akt „gerade hundert Jahre alt sein". Wir sehen ihn als mächtigen und reichen Herrscher eines blühenden Landes, das er mittels der magischen Kräfte und Diener des Mephisto durch Deiche und Kanäle dem Meere abgewonnen hatte. Vom Kaiser war es ihm vor vielen Jahren als Lehen verliehen für den Sieg, den er ihm in der Entscheidungsschlacht wider einen Gegenkaiser mit Hilfe der von Mephisto aufgebotenen dämonischen Helfer und Trugbilder erstritten hatte.

Für diese gänzlich neue dramatische Situation, in der wir Faust wiederfinden, gibt die erste Szene die Exposition in genialer Weise: durch ein bedeutungsvolles Kontrastbild. Das Strandwärter-Hüttchen auf der Düne blieb mit einer kleinen Kapelle und einem Lindenhain von dem einstigen Zustand allein noch übrig, während ringsherum der Strand und weit hinaus das Meer durch die vieljährigen Arbeiten Fausts sich in grüne Wiesen, Anger, Garten, Dorf und Wald verwandelt haben. Dort oben auf der Düne haust noch wie vor langen Zeiten ein uraltes Ehepaar, Philemon und Baucis. Zu ihnen kehrt zurück ein Wanderer, den sie einst als Schiffbrüchigen durch Flammen- und Glockenzeichen gerettet, aufgenommen und gepflegt hatten, die früheren Gastfreunde segnend zu begrüßen.

Eingedenk „jenes grausen Abenteuers" ruft er (V. 11075—78):

> Und nun laß hervor mich treten,
> Schaun das grenzenlose Meer;
> Laßt mich knieen, laßt mich beten,
> Mich bedrängt die Brust so sehr.

Es ist ein rein lyrischer Erguß. Diesen Wanderer bewegt im Angesicht des Meeres, dessen Toben ihm doch vor Jahren fast den Untergang brachte, nur Bewunderung seiner Unendlichkeit und frommes Dankgefühl. Er empfindet nur die Erhabenheit des Meeres. Faust hingegen, der immer noch titanisch Begehrende, empfindet

jetzt wie früher (V. 10215) „der wüsten Strecke widerlich Gebiet", die „zwecklose Kraft unbändiger Elemente", mit der er kämpfen, die er besiegen will (V. 10219. 10221). Er erstrebt sich „das köstliche Genießen, Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen, Der feuchten Breite Grenzen zu verengen" (V. 10229f.). Der Wanderer sieht mit eigenen Augen staunend das Wunder, das diesem Streben Fausts gelungen ist: „das grenzenlose Meer" ist weit zurückgewichen und hat Platz gemacht einem paradiesischen Land. Und die beiden Alten erzählen geschäftig den Hergang dieses Wunders: Philemon mit einem gewissen Respekt, er scheint geneigt, von dem neuen Herrn, den das Hüttchen mit seinem Hain stört, als Ersatz ein angebotenes „schönes Gut im neuen Land" (V. 11135f.) einzutauschen; Baucis aber, voller Mißtrauen und Abscheu gegen den gottlosen neuen Herrscher und sein bedenkliches Werk, warnt und erkennt instinktiv die Gefahr: „Traue nicht dem Wasserboden, Halt auf deiner Höhe Stand" (V. 11137f.).

Wir ahnen: dieses prächtige Neuland, das Faust mit Mephistos Hilfe gewann, ist ohne Bestand. Auch dieser letzte Aufschwung des Titanen in die Welt der Macht, der Herrschaft, des Reichtums, des schaffenden Wirkens soll ohne realen Erfolg bleiben. Und in diese bange Ahnung des Zuschauers tönt rührend, doch auch tröstlich der Zusammenklang dieser drei frommen Seelen, ihr dankbarer Aufblick zu Gott aus der Selbstbescheidung ihres engen Daseins beim Sinken des Tags (V. 11139—42):

Laßt uns zur Kapelle treten,
Letzten Sonnenblick zu schaun!
Laßt uns läuten, knieen, beten
Und dem alten Gott vertraun!

In der gemeinsamen Stimmung dieses Augenblicks schmelzen für uns die drei Menschen zu einer Einheit zusammen. Wundervoll geben dem diese Verse Philemons Ausdruck: mit ihrem musikalischen Laut und ihrem Sinn wirken sie wie die Einzelstimme eines Terzetts und wie das Präludium zu dem darauf einsetzenden Glockengeläut der Kapelle, das den musikalischen Gehalt dieser rein lyrischen Szene nun auch mit musikalischen Mitteln austönt.

Es ist der letzte Sonnenblick, den diese drei Augenpaare schauen dürfen. Es ist auch der letzte Sonnenuntergang, den Faust erleben darf. Die Glocke, die wir aus der Kapelle vernehmen, bringt uns das Sterbegeläut sowohl für die Bewohner des Häuschens auf der Düne als für den, der ihnen den Untergang bereitet.

III.

Diesen letzten Sonnenuntergang hat Goethe mit unnachahmlicher Kunst unsern Sinnen wie unserm Herzen gegenwärtig und faßbar gemacht. Wenn je, so zeigt sich hier der Meister der Lyrik gerade durch dieses eigentlichste, besonderste Wesen seiner poetischen Begabung auch als Erzeuger dramatischer Wirkung, die ihresgleichen nicht hat.

Lynceus, der Türmer, meldet durchs Sprachrohr von seiner hohen Warte vor dem Palast, den ein weiter Ziergarten und ein großer gerade geführter Kanal begrenzen, mit stolzem Rühmen die Heimkehr der im Dienste seines Gebieters ausgefahrenen Handelsschiffe. Wir lernen so unmittelbar den Reichtum des Herrschers Faust kennen und die weite Ausdehnung seines Wirkens. Die fröhlich wehenden Wimpel und die Masten des auf dem Kanal einziehenden großen Kahns sind dem Türmer erfreuliche Zeichen und preisenswerte Bürgschaft des Glücks (V. 11143—50). Das ist die vollste Antithese zu der eben verklungenen Stimmung des abendlichen Gottesdienstes im Kapellchen: die Seelen der beiden Alten und ihres Gastes sind unberührt von Faustens Reichtum und Glanz. Aber das Lied des Türmers kontrastiert zugleich auch schroff mit den Empfindungen, die Faust selber erfüllen. Wir hören die Glocke läuten von der Düne her und damit tönt die Saite fort, die das Idyll der drei Betenden eben in uns anschlug. Gerade dieses Glöckchen aber weckt anderseits Faustens heftigen Zorn und Widerstand. Ihm stärkt es nicht wie jenen den Lebensmut und die Lebenskraft. Es reißt wie ein fremder Mißklang an seiner Seele. Es quält ihn wie eine feindliche Stimme, die ihm die Grenze seines Besitzes, seiner Herrschaft, seiner Macht zeigt. Es peitscht ihn auf und treibt ihn fort aus dem Erreichten (V. 11153 ff.):

> Vor Augen ist mein Reich unendlich,
> Im Rücken neckt mich der Verdruß,
> Erinnert mich durch neidische Laute:
> Mein Hochbesitz, er ist nicht rein . . .
> O wär ich weit hinweg von hier!

In diesem Hundertjährigen dauert ungebrochen, ja gesteigert die Ablehnung der kirchlichen Religion. Auf das Jenseits, so nahe er ihm steht, will er sich nicht durch die Verheißungen und die gottesdienstlichen Mittel des Christentums vorbereiten. Mit Wildheit sucht er Aug und Ohr frei zu halten von jedem Eindruck

christlicher Andacht, der ihm sein Herrschergefühl und das Bewußtsein seiner Macht einengt (V. 11253 f.):

> Des Glöckchens Klang, der Linden Duft
> Umfängt mich wie in Kirch und Gruft . . .
> Das Glöckchen läutet, und ich wüte.

Solchem tragischen Ausbruch des unstillbaren Machtwillens entgegnet vom hohen Turm aus weiter Ferne durchs Sprachrohr schallend das neue Triumphlied über die reiche bunte Ladung aus fremden Weltgegenden, die nun sichtbar wird.

In dieses dreistimmige 'Concertieren' des Kapellengeläuts, des Türmergesangs, des Zornrufs unbefriedigter Sehnsucht fällt singend der Chor der Schiffsmannschaft, die aussteigt und die Güter ans Land schafft. Und nun wird dem Zuschauer alles schrecklich klar: wir sehen Mephisto als obersten Diener Faustens, als Anführer der drei 'gewaltigen Gesellen', jener dämonischen Gestalten, die im vierten Akt für den Kaiser die Schlacht gewinnen halfen und die nun unter dem Schein des Handels ihren Gebieter durch Seeräuberei bereichern, ohne daß er die Wahrheit ahnt. Sein edelstes Wollen, sein erhabener Plan beglückender Herrschaft ist wieder ohne sein Wissen erniedrigt zum Verbrechen. Aber damit nicht genug. Mephisto preist dem verdüsterten Faust mit schlauer Berechnung die Größe des Errungenen, sein „erhaben Glück", die Krönung seiner hohen Weisheit (V. 11225 f.):

> So sprich, daß hier, hier vom Palast
> Dein Arm die ganze Welt umfaßt (V. 11225 f.)

Das ist der wuchtigste Schlag auf den Stachel in Faustens Gemüt und steigert seine Pein zum Unerträglichen (V. 11233. 11239—42):

> Das verfluchte Hier . . .
> Die Alten droben sollten weichen,
> Die Linden wünscht ich mir zum Sitz,
> Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
> Verderben mir den Weltbesitz.

Dort oben auf der Düne will er sich ein 'Luginsland' erbauen, sein Werk zu überschauen:

> So sind am härtsten wir gequält,
> Im Reichtum fühlend was uns fehlt (V. 11251 f.).

Und nun naht das letzte grause Verhängnis. Er erteilt den Befehl, die Alten aus ihrer Hütte zu entfernen und auf ein schönes Gütchen im neuen Land zu bringen. Mephisto übernimmt mit seinen drei



teuflischen Gesellen die Ausführung des Auftrags. Wir sind überzeugt, daß sie in frevelhafter Weise geschehen wird.

Tiefe Nacht bricht herein. Auf der Schloßwarte singt Lynceus das letzte Lied:

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön.

Das ist der Abschied vom Tage. Der Abschied von Faustens letztem Tag. Es ist aber mehr. Der Abschiedsgruß an ein langes wundervolles Dasein. Ein ewiges Bekenntnis des lebenbejahenden, lebenschlürfenden und lebenauskostenden Optimismus, einer im Innersten tiefbefriedeten schönheitstrunkenen Seele, die in aller Pracht und Größe der Welt nur das Abbild sieht der „ewigen Zier“, d. h. des göttlichen Kosmos. Eine Seligpreisung der glücklichen Menschenaugen, die Gottes Werke schauen.

Wer ist dieser Lynceus? Wer singt hier solche köstlichen Verse unerhörten Wohllauts, der nach der Musik ruft, voll inbrünstiger Andacht und entzückten Dankes den Wundern der Natur? Unmöglich ein böser Geist aus Mephistos Gefolge; sonst wäre ja dieser heilige Sang eitel Blendwerk. Aber auch schwerlich ein wirklicher Mensch: erscheint er doch als Turmwächter und Diener Fausts schon in der Helena-Tragödie auf jener Burg, die ganz nur magische Veranstaltung ist, und fehlt doch für einen menschlichen Begleiter auf der Weltfahrt Fausts mit Mephisto überhaupt der Platz. Manche Erklärer sehen in jenem früheren Turmwächter des Faust, der Helena huldigt, von ihrer Schönheit geblendet, und für sie in vielen Kisten Gold und Edelsteine herbeischleppt, die sein Luchsauge in allen Taschen und Schreinen erspäht hatte (V. 9227—9332), und in diesem Turmwächter Lynceus, der die Schönheit der Welt preist, der jubelnd die in den Schiffen aufgestapelten Schätze mustert, zwei verschiedene Gestalten. Allein Beruf und Charakter der beiden Träger des gleichen Namens zeigen, daß Goethe sie sich als Einheit gedacht hat. Aber was ist der Sinn dieser Konzeption? Den Sang des Türmers in Faustens letzter Nacht hat Hugo von Hofmannsthal in seinem schönen Gedenkwort über Wilhelm Dilthey[1]) treffend „Goethes tiefstes Freudenlied“

[1]) Die prosaischen Schriften, 3. Bd. Berlin, S. Fischer, 1917, S. 28.

genannt und gemeint: „so singt kein Jüngling, so singt Faust, und sein Turmwächter ist nur beseeltes Phantom". Nach dieser feinsinnigen Andeutung wäre also Lynceus im Helena-Akt wie in Faustens letzter Nacht nur eine geisterhafte Abspaltung Fausts, ein Teil seines Wesens, sein Doppelgänger.

Dem widerspricht jedoch der dramatische Bau der beiden Lynceus-Szenen des Schlußakts: die Stimmung Fausts und die Stimmung des Lynceus kontrastieren hier gerade aufs schärfste, wie wir sahen. Mir scheint, dem Lynceus, der in gewisser Art die dramatische Aufgabe des Boten und Wächters der antiken Tragödie erfüllt und dem Wächter im 'Agamemnon' und 'Phaeton' von Erich Schmidt mit Recht verglichen wurde, fällt im dritten wie im fünften Akt, namentlich aber in diesem, die Rolle des antiken Chores zu: er spricht zwar als ein an der Bühnenhandlung Beteiligter, aber zugleich aus der Seele eines über und außer dem Drama stehenden Beobachters und Urteilers, aus der Empfindung der Zuschauer, vor allem auch aus der Empfindung des Dichters. In dem Scheidelied, das Lynceus dem letzten Lebenstage des Faust singt, sang Goethe sich selbst den Abschiedsgruß an sein Leben. Man kann es wirklich mit Traumann „Goethens Schwanenlied" nennen. Ist es doch erst im Frühsommer 1831 entstanden. Gewiß darf man sich dabei erinnern, was Goethe in Dichtung und Wahrheit von sich sagte: „Das Auge war vor allen andern das Organ, womit ich die Welt faßte" (Weim. Ausg. XXVII, 16; Jub.-Ausg. XXIII, 11). Dieser Lynceus ist in gewisser Hinsicht Goethe. Aber er und sein Lied hat doch auch eine eminente Bedeutung unmittelbar für den künstlerischen Organismus des Dramas. Mit Lynceusaugen schauen wir hier und empfinden wir hier die Herrlichkeit der Welt, damit uns desto tiefer das Kontrastbild erschüttert, das gleich folgt: die Erblindung der Augen Fausts, des Begründers und Beherrschers jener vom Türmer umjauchzten Besitzesfülle, des Weltdurchstürmers, der alle Höhen, Tiefen und Weiten des sichtbaren Kosmos, den des Lynceus Augen schlürfend kosten und preisen, geschaut hat.

Lynceus gehört mit Euphorion nnd dem Knaben Lenker (V. 5520 ff.) des Maskenspiels am Kaiserhof zu derselben Klasse poetischer Gestalten. Wie Goethe nach seinem Bekenntnis in dem Knaben Lenker die Poesie, im Sohn Faustens und der Helena die aus der Vermählung des Romantischen und des Klassischen entsprungene moderne Kunst verkörpert in beseelten Phantomen (um des Wiener Dichters glücklichen Ausdruck zu wiederholen) und

diese als geisterhafte Personen in sein Drama einführt, so ist auch Lynceus einer der guten Geister, mit denen Goethes poetische Mythologie sich die Welt und sein eigenes Leben bevölkert, die er darum auch durch das ganze Faustdrama seinem Helden zur Seite stellt.

Diese poetische Mythologie Goethes, die zu seinem persönlichsten Lebensinventar gehörte, hat die bisherige Faustdeutung viel zu wenig berücksichtigt. Sie ist ein wichtiger Bestandteil der Erlebnis-Elemente der Fausttragödie. Neben ihr steht die literarische und volkstümliche Mythologie, die gegeben war durch den Stoff der Faustlegende und ihre gesamte Überlieferung wie auch durch bestimmte verwandte des Volksglaubens. Und als drittes Element gesellt sich dazu die besondere dramatische Mythologie, d. h. jene besondere Gestaltung und Prägung, die Goethe den mythologischen Zügen und Figuren seiner Faustdichtung gab mit Rücksicht auf den Plan der Handlung und die Charakteristik der Personen seines Dramas. Im Erdgeist, im Mephisto, im Homunculus, in Euphorion sind diese drei Elemente sichtbar zu trennen: das Traditionelle der literarisch-volkstümlichen Mythologie, das Erlebte der poetischen Mythologie und das Organische der dramatischen (d. h. durch die Handlung und die Charaktere bedingten) Mythologie. Harmonisch vereint und ausgeglichen sind diese drei mythologischen Elemente im 'Faust' wohl nirgends. Aber das ist ja überhaupt das Geheimnis der Größe und der Schwäche des 'Faust', daß darin der überlieferte literarisch-volkstümliche Stoff, die autobiographische Beichte und die dramatische Gestaltung miteinander unter wechselndem Erfolg um den Vorrang kämpfen.

Nach musikalischer Komposition ruft dieses Lied des Türmers, das aus der planen Realität des Dramas so ganz heraustritt in die Sphäre des idealen Stils und das die dramatische Wahrscheinlichkeit, die natürliche Lebensechtheit der Person opfert um der höheren überpersönlichen dramatischen Wahrheit willen. Denn nur die Musik vermöchte diesen Zwiespalt, der hier entsteht, zu verhüllen. Aber wo lebt der Meister der Töne, der diese hier von Goethe gestellte Aufgabe erfüllen könnte?

IV.

Lynceus, der Türmer, hat, sobald sein Abschiedslied verklungen, nach einer Pause den Eintritt der Katastrophe als Augenzeuge zu beschreiben und mit teilnehmender Empfindung zu be-

gleiten. Wieder übernimmt er dabei die Rolle des antiken Boten und die des antiken Chors. Er bemerkt ein Funkensprühen zwischen den Linden und erkennt den Ausbruch eines Brandes im Hüttchen auf der Düne. Dann sieht er, um das Schicksal der Alten besorgt, die Bäume brennen, die Kapelle zusammenstürzen, die hohen Linden vom Gipfel bis zur Wurzel glühen. Faust hört auf dem Balkon seines Palastes das 'singende Wimmern' des Türmers und weiß sofort: kein unglücklicher Zufall, sondern das Eingreifen Mephistos ist die Ursache: „Mich im Innern verdrießt die ungeduldige Tat". Wieder folgt ein leiser Kontrast: er beschwichtigt sich mit der Hoffnung, auf dem halb verkohlten Lindenwuchs bald die ersehnte Umschauwarte zu errichten und von da auch das alte Paar in ihrer neuen Wohnung der späten Tage froh genießen zu sehen. Diesem Trost macht die Rückkehr Mephistos und seiner drei Gesellen ein jähes Ende: brutal melden sie den Tod der drei Bewohner. Die Alten, die aus ihrem Hüttchen abgeholt und nach dem ihnen zugedachten Gütchen verbracht werden sollten, haben auf Pochen und Rufen nicht geöffnet, ein fremder Gast, der sich den nun gewaltsam Eindringenden entgegenstellte und sich zur Wehr setzte, ist erschlagen, das alte Paar vor Schreck entseelt. Feuer brach aus oder wurde von Mephisto angelegt.[1]) Haus und Kapelle und Linden sind verbrannt. In stärkstem Kontrast der Stimmung bereitet sich nun das tragische Ende vor.

Drei Menschenleben hat Fausts Befehl gekostet. Dahin ist seine Hoffnung. Jetzt verwünscht er mit zornigem Entsetzen

[1]) Das bleibt im Ungewissen. Des Türmers Worte (11315—17): „Ach! die guten alten Leute, Sonst so sorglich um das Feuer, Werden sie dem Qualm zur Beute!" und das von ihm bemerkte Funkensprühen im Lindenhain (V. 11308f.), anderseits Mephistos Bericht (V. 11366—69), daß während des Kampfes Kohlen (etwa des Herdfeuers) verstreut wurden und Stroh entflammten, stimmen nicht recht zusammen und geben kein klares Bild. Das Wort 'sonst' im Sinne von einfachem olim gehört zu den gewöhnlich unbeachtet gelassenen Altertümlichkeiten in Goethes Sprache. Ob Mephistos Darstellung der Brandursache der Wahrheit entspricht oder nur Beschönigung einer von seinen Helfern verübten Brandstiftung ist, läßt Goethe wohl absichtlich im Dunkeln. Die Tat selbst bleibt darum doch ein frevelhafter Gewaltakt und von Faust verschuldet. — Übrigens sind V. 11372—73 unrichtig erklärt in dem neuesten, vielfach förderlichen Faustkommentar von Adolf Trendelenburg (Goethes Faust 2. Teil, 1921, S. 524f.). Die Worte: „Dem unbesonnen (so als Adverb ist zu lesen, nicht 'unbesonnenen', wie Witkowski und Trendelenburg bieten) wilden Streich, Ihm fluch' ich; teilt es unter euch!" besagen nur: Teilt die Schuld an diesem Verbrechen unter euch; ich verwünsche die Tat.



das · Geschehene. Mephisto aber und seine Gesellen ziehen höhnend ab.

Faust bleibt allein in seiner letzten Stunde. Tiefes Dunkel umgibt ihn in sternloser Nacht.

Zum zweitenmal steht er vor einer Katastrophe, die er wider Willen verschuldet. Einst sanken durch sein Gelüst Gretchens Mutter, Bruder, Kind und sie selbst in den Tod. Von jener Blutschuld brachte ihm Rettung und Genesung der heilende Gesang guter Naturgeister. Jetzt aber nahen andere Geister: grauenhafte, drohende. Es ist Mitternacht: die Stunde, die nach alter, in allen Fassungen der Faustsage bewahrter Überlieferung dem Teufelsbündner den Tod bringt.

Der Wind treibt Rauch und Dunst des zusammensinkenden Feuers von der Brandstätte heran: daraus lösen sich vier Schemen, der Mangel, die Schuld, die Not, die Sorge — vier graue Weiber. Die ersten drei finden flüsternd die Tür verschlossen: weil 'ein Reicher' drin wohnt, ist ihnen der Zutritt unmöglich. Aber die Sorge erklärt (V. 11390 f.):

> Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein,
> Die Sorge, sie schleicht sich durchs Schlüsselloch ein.

Und damit verschwindet sie, um in den Palast zu treten, während die drei übrigen von dannen ziehen (V. 11392—97):

> Mangel. Ihr graue Geschwister, entfernt euch von hier.
> Schuld. Ganz nah an der Seite verbind' ich mich dir.
> Not. Ganz nah an der Ferse begleitet die Not.
> Zu drei. Es ziehen die Wolken, es schwinden die Sterne!
> Dahinten, dahinten! von ferne, von ferne,
> Da kommt er, der Bruder, da kommt er — — der Tod.

Zum drittenmal in diesem Akt setzt hier eine Grundform musikalischen Ausdrucks ein: die Mehrstimmigkeit der Rede. Am Schluß der ersten Szene war diese Mehrstimmigkeit gleichsam noch im Keim: Philemon spricht mit einem wiederholten 'Laßt uns' im Namen dreier gleichgestimmter Personen das gemeinsame Gefühl aus, das dann musikalisch instrumental ausklingt im Glockengeläut der Kapelle, nach Goethes Absicht wohl auch vorher schon melodramatisch durch andere Instrumente begleitet. In der zweiten Szene trat neben das einstimmige Sprachrohrrufen des Türmers, das sich vom gesprochenen Wort gesangartig abhebt, der dreistimmige Gesang der drei gewaltigen Gesellen beim Landen, beim Ausladen, beim Abgang. In der dritten Szene stimmt der Türmer

nun zunächst einen wirklichen Gesang an: das Abschiedslied an den Tag; dann folgt der Bericht über den Brand, anscheinend gesprochen; zuletzt, als 'Gesang' bezeichnet, die Klage (V. 11336 f.): „Was sich sonst dem Blick empfohlen, Mit Jahrhunderten ist hin". Nach Faustens kurzer Zwischenrede voller Verdruß über die ungeduldige Tat und beschwichtigender Hoffnung setzt gar vierstimmiger Vortrag ein: Mephisto und die drei gewaltigen Gesellen künden den Hergang gemeinschaftlich und antworten ebenso auf Fausts Vorwurf und Verwünschung. Dann bleibt Faust allein und sieht aus dem Rauch des Feuers die schattenhaften Gestalten heranschweben. Von ihnen äußern sich gleich am Anfang 'Mangel', 'Schuld', 'Not' dreistimmig, und mit dreistimmigem Abschiedswort entfernen sie sich auch. Es kann danach kein Zweifel walten, alle drei Szenen ('Palast, weiter Ziergarten, Kanal' — 'Tiefe Nacht' — 'Mitternacht' V. 11143—11510) sind gedacht für weitreichende Mitwirkung der Musik in Gesang, Melodram, instrumentaler Begleitung und instrumentalem Zwischenspiel. Melodramatisch soll wohl des Türmers Beschreibung der Feuersbrunst vorgetragen werden, doch wäre auch ein Gesangsrezitativ möglich. Melodram wird auch allein Fausts Reden und sein Zwiegespräch mit der 'Sorge' auf die vom Dichter gewollte Stufe stärkster seelischer Erregung und des idealisch stilisierenden Ausdrucks heben und so die erstrebte höchste tragische Wirkung schaffen können. Die beiden nächsten Szenen ('Großer Vorhof des Palastes' — 'Grablegung', V. 11511—11843) bekunden ja durch die Chorgesänge der Lemuren, dann der Engel tiefgehende Beteiligung der Musik, wobei gewiß wieder auch der instrumentalen breiter Raum zugemessen werden muß. Im einzelnen verträgt dieses dramaturgische Problem natürlich verschiedene Lösungen. Und jedesfalls harrt es noch des Meisters, der ohne Goethes Dichterwort zu erdrücken oder zu schädigen, es durch Vermählung mit der Musik zur vollen Entfaltung seiner tragischen Wunder steigert. Die Schlußszene ('Bergschluchten', V. 11844—12111) verlangt alle Mittel des Oratoriums und bedarf anderseits doch auch der äußersten Rücksicht auf Vernehmbarkeit und Verständnis des poetischen Worts und seines tiefen Sinns, seiner herrlichen Schönheit. — —

Nachdem 'Mangel', 'Schuld', 'Not', ohne Einlaß zu finden, verschwunden sind, verwandelt sich die Szene, ohne daß es im Szenar vermerkt ist. Wir befinden uns nicht mehr vor dem

Palast, sondern wir sehen nun Faust allein im Innern des Palastes. Düster, geheimnisvoll, leise ringen sich die Worte von seinen Lippen. Und wieder kann eben nur diskrete melodramatische Begleitung den mystischen Schleier herbeizaubern, der diese schicksalschwere stimmungssatte Situation umhüllen muß.

> Vier sah ich kommen, drei nur gehn.
> Den Sinn der Rede konnt ich nicht verstehn.
> Es klang so nach, als hieß es — Not,
> Ein düstres Reimwort folgte — Tod.
> Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft.
> Noch hab ich mich ins Freie nicht gekämpft.
> Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
> Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
> Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
> Da wärs der Mühe wert, ein Mensch zu sein.
> Das war ich sonst, eh' ichs im Düstern suchte,
> Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.

Das ist zum erstenmal scharf ausgesprochen die Abkehr von dem Wege, den er vor so langer Zeit, von Wissenschaft und Vernunft enttäuscht, eingeschlagen hatte: ein starker Wunsch, loszukommen von der Magie, ein bestimmter Widerruf jenes einstigen furchtbaren Fluches (V. 1587—1606) gegen alle Kräfte der Seele und des Geistes. Diese längst vorbereitete, aber nun erst vollzogene Peripetie im Wollen Fausts ist die Wirkung des Brandes, dem das alte fromme Paar und sein Gast mit Hüttchen, Kapelle, blühenden Linden durch verbrecherische Schuld zum Opfer fielen. Aus dem schwelenden Dunst dieses Frevels dringt auf Faustens Inneres eine neue Macht, die endlich seinen Entschluß der Lossagung von Mephisto hervortreibt.

Die drei andern grauen Weiber, 'Mangel', 'Schuld', 'Not' sind entwichen. Aber die knarrende Tür verrät Faust die Anwesenheit der hereingeschlüpften 'Sorge'. Auf seine Frage, wer sie sei, antwortet sie mit einer Beschreibung ihres Wesens und der Gegenfrage (V. 11432): „Hast du die Sorge nie gekannt?“ Faust erwidert weder mit Ja noch mit Nein. Er überblickt sein Leben: „Ich habe nur begehrt und nur vollbracht.“ Der Erdenkreis ist ihm bekannt. Ins Jenseits will er nicht blinzeln. Dem Tüchtigen genügt der Erdentag, er geht seinen Gang unbekümmert um Geisterspuk (V. 11451 f.):

> In Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
> Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Aber die 'Sorge' läßt nicht nach. Sie singt ihm eine düster eintönige Litanei von ihrer Macht, um ihn zu betören und zu lähmen. Und als Faust fest bleibt (V. 11493f.):

> Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß,
> Ich werde sie nicht anerkennen,

haucht sie ihm scheidend in die Augen (V. 11495—98):

> Erfahre sie, wie ich geschwind
> Mich mit Verwünschung von dir wende!
> Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
> Nun, Fauste, werde du's am Ende!

Der erblindete Faust ruft alsbald eilig alle seine Arbeiter auf, daß sie mit Schaufel und Spaten seinen Plan vollbringen, den verderblichen Sumpf abzuziehen. Statt dessen graben, von Mephisto als Aufseher gerufen, schlotternde Lemuren, d. h. dämonische Totengerippe, für Faust das Grab. Faust aber tastet sich aus seinem Palast an den Türpfosten ins Freie und hört triumphierend das Geklirr der Spaten, die, wie er glaubt, sein großes Werk der Vollendung entgegenführen, während Mephisto leise mit hämischer Schadenfreude den baldigen Untergang des ganzen Neulands durch den Wasserteufel und die Elemente voraussagt. Und so die vermeintlichen Arbeiter anfeuernd zur Ausführung des heilbringenden Werks, mit dem Ausblick in eine vermeintliche herrliche Zukunft, wo er zum Augenblick das entscheidende Wort der Wette sagen dürfte: „Verweile doch, du bist so schön!“, genießt Faust im Vorgefühl von solchem Glück den höchsten Augenblick.

Das Wort der Wette ist gesprochen. Faust sinkt sterbend zurück. Mephisto glaubt die Wette gewonnen zu haben.

V.

Welche dramatische Bedeutung, welcher Anteil kommt bei diesem Ausgang der 'Sorge' zu, die ihn verwünscht und geblendet hat? Wer sind jene vier grauen Weiber, die hier so unheimlich und drohend auftreten? Warum findet von ihnen einzig die 'Sorge' Zutritt zu Faust? Sie, die trotz seinem Widerstand ihre Macht an ihm betätigt. Hat sie einen Einfluß auf seinen Tod?

Manchen Erklärern gilt Fausts Blendung durch die 'Sorge' lediglich für eine symbolisch-dramatische Darstellung der körperlichen Erblindung, die den hundertjährigen Greis als das natürlichste aller Menschenlose treffe: so Kuno Fischer. Danach stürbe

also Faust einfach an Altersschwäche. Er ist eben 100 Jahre alt, seine Lebenskraft ist erschöpft.

Für diese Auffassung scheinen zu sprechen Mephistos Worte beim Zurücksinken des sterbenden Faust (V. 11591 f.):

> Der mir so kräftig widerstand,
> Die Zeit wird Herr, der Greis liegt hier im Sand.

Und auf die gleiche Auffassung könnte zu führen scheinen eine ältere Skizze der Szene. Darin wird anscheinend außer der Blindheits Fausts auch noch eine weitere Schwächung seiner Sinne und körperlichen Kräfte, ihre 'Taubheit', d. h. nicht die Taubheit des Gehörs, wie man bisher immer erklärt hat, sondern nach süddeutschem Sprachgebrauch[1]) die Taubheit (Gefühllosigkeit und Erstarrung) seiner Glieder als tragisches Motiv benutzt (Paralipomena Nr. 91 Weimar. Ausgabe XV 2, S. 185 f.; Witkowskis Ausgabe, Leipzig, Hesse & Becker 1912, Nr. 130, S. 421): der Blinde hält den Zwölfuhrschlag der Mitternacht für Mittag und glaubt, die Sonne werde seine alten Beine erwärmen, will deshalb die Fortsetzung der Arbeiten selbst anordnen.

Allein in Wahrheit darf man weder aus Mephistos Äußerung über den Herren Zeit noch aus dem Paralipomenon von der 'Taubheit' Aufklärung erwarten über den poetischen Sinn der Erblindung Fausts. Dem Charakter Mephistos entspricht es durchaus, den Tod Fausts nur von der gewöhnlichen Ursache, dem hohen Alter herzuleiten. Die Absicht des Dichters deckt sich aber damit keineswegs. Und anderseits: Goethe mochte gewiß Fausts Altersschwäche nachdrücklichst und in verschiedener Weise zu vergegenwärtigen trachten, indessen doch niemals an sich als eigentliches dramatisches Motiv, sondern nur als Mittel, um dadurch eine besondere dramatische

[1]) Lexers Artikel 'Taub' im Deutschen Wörterbuch XI, S. 164 ist dürftig und hinsichtlich der Ordnung und Entwicklung der Bedeutungen anfechtbar. So ist z. B. der Beleg aus Egmont V, 4 nicht zur Gruppe 1 zu rechnen, sondern zu 2 ('ohne Gefühl, betäubt, dumpf'). Hierher gehört auch der bei Lexer fehlende Beleg aus dem sogenannten Urfaust (Gretchen vor der Mater dolorosa V. 1281 ff.). „Das Schwert im Herzen. Mit tauben Schmerzen blickst auf zu deines Sohnes Tod" (später „mit tausend Schmerzen"). Ein tauber Schmerz ist hier, wie auch in dem von Lexer beigebrachten Beleg aus Tieck gewiß nicht ein „tobender" Schmerz, vielmehr ein mit Taubheitsgefühl, d. h. dem Gefühl des Abgestorbenseins, Erstarrens verbundener Schmerz, ein sogenannter dumpfer Schmerz. So heißt ein eingeschlafener Fuß 'taub'; im bayerischen Dialekt (Schmeller² I, 570) wird 'taub' von mattem, stillem, niedergeschlagenem Vieh gebraucht. Im Obersächsischen heißt ein Messer taub, wenn es nicht schneidet.

Situation in ihrer individuellen tragischen Folge darzustellen. Mit Recht ist gesagt worden: das Erblinden aus Altersschwäche wäre ein rein zufälliges Motiv, die Einführung eines solchen ganz zufälligen, wenn auch allgemein menschlichen Vorgangs, wäre im dramatischen Kunstwerk eines großen Dichters, das nur einen für den Zusammenhang bedeutsamen Vorgang verlangt, nicht zu erwarten.[1]) Zwingend aber ist dies: Goethe bietet hier mit wundervoller Wirkung einen genialen dichterischen Apparat auf, um eine angsterfüllte Stimmung zu erzeugen. Wir spüren mit atemloser Beklemmung in dieser Szene das Heranschreiten der letzten Entscheidung, sehen grausige Schatten Faust gleich Rachegeistern umschweben. Das muß einen tieferen Sinn für das Grundproblem des dichterischen Kunstwerkes haben.

Faust selbst sieht diese vier grauen Weiber an als Gespenster. Von ihrer Rede, deren Sinn er nicht verstehen konnte, sagt er (V. 11402): „Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft.“ Und dem Widerruf seiner ein langes Leben durch gehegten oder doch nicht mit Entschiedenheit aufgegebenen Meinung, höchstes und vollstes Menschentum sei auf dem Wege der Magie ('im Düstern') zu erlangen, folgt hier anscheinend das Eingeständnis, daß die jetzige Bedrohung durch jene Nachtgestalten die unselige Folge sei, die seine Verfluchung des natürlichen Lebens und sein Pakt mit den dunklen Gewalten des Dämonischen gehabt hat: „Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll“ (V. 11410). Und noch deutlicher in der späteren Unterredung mit der ,Sorge' (V. 11487—91):

> Unselige Gespenster! so behandelt ihr
> Das menschliche Geschlecht zu tausend Malen;
> Gleichgültige Tage selbst verwandelt ihr
> In garstigen Wirrwarr netzumstrickter Qualen.
> Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los.

Aber jenes Eingeständnis und auch die zweite Äußerung, sie sind beide in ihrem Verhältnis zur dramatischen Situation nicht klar. Jenes Eingeständnis (V. 11410) fängt mit einem 'Nun' an und scheint natürlicherweise doch nur auf die höchst persönliche besondere Lage Fausts, die sein Bund mit der Magie geschaffen, Bezug zu haben. Indessen jenem „Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll“, das man ergänzend verstehen möchte als „für mich so voll“, folgt sehr befremdend die Verallgemeinerung: „daß Nie-

[1]) M. Dreßler, Preußische Jahrbücher 1910, Band 142, S. 236f.

mand weiß, wie er ihn meiden soll". Man erwartet vielmehr „daß ich nicht weiß, wie ich ihn meiden soll." Ebenso ist's mit den nächsten Versen:

Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinnst verwickelt uns die Nacht;
Wir kehren froh von junger Flur zurück,
Ein Vogel krächzt; was krächzt er? Mißgeschick.
Von Aberglauben früh und spat umgarnt:
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt,
Und so verschüchtert, stehen wir allein.

In diesem Augenblick des drohenden inneren Zusammenbruchs, der entschlossenen Abkehr vom bisherigen Weg sind diese 'uns' und 'wir' befremdlich: was soll jetzt eine solche Klage über die weite Verbreitung des Aberglaubens, wo Faust allein über sich selbst und seinen vermessenen Bund mit der Magie Gericht halten müßte?

Man könnte vermuten, es seien hier Verse, die ursprünglich für zwei verschiedene Situationen und Stimmungen bestimmt waren, unbedacht oder mit unvollkommenem Gelingen zusammengeschoben. Handschriftliche ältere Fassungen dieser Stelle lehren, daß Goethe in der Tat die Verbindung der hier vorliegenden Gedanken wiederholt erwogen und daran geändert hat. Der gedruckte Text spricht die Entfernung der Magie vom Lebenspfade, das Verlernen der Zaubersprüche mit einem 'Könnt' ich!' als Wunsch aus. Mehrere Niederschriften (Weim. Ausg. XV 2, S. 153 f.) dagegen zeigen statt des bloßen Wunsches zunächst die vollzogene Tatsache, in einer etwas späteren Phase wenigstens das Bemühen:

Ich habe längst dem Spuk nicht [lies: schon] abgesagt,
Die Zauberkünste williglich verlernt.

Ich habe längst schon die Magie entfernt [danach: Magie hab ich schon längst entfernt]
Die Zauberkünste williglich verlernt.

Noch seh ich mich ins Freye nicht gekämpft,
Magie hab ich schon längst entfernt,
Die Zauberfrevel williglich verlernt . . .
Ich mühe mich Magie [danach: das magische] zu entfernen,
Die Zaubersprüche gänzlich zu verlernen.

Magie liegt zwar schon längst entfernt (nachher: Ich mühe mich was magisch zu entfernen)
Die Zaubersprüche williglich verlernt.

In allen diesen Fassungen folgt dann völlig sinngemäß: „Doch ist die Welt des Geister Spuks (vom Geister Spuk — von solchem Spuk) so voll, Daß man nicht weiß, wie man ihn meiden soll.“ Auch hier freilich wäre ein ‘ich’ statt des ‘man’ natürlicher, aber es läßt sich ertragen. In allen diesen Niederschriften wirkt eben noch ein älterer Plan des zweiten Teils der Dichtung fort, den wir aus dem Bericht von 1816 für Dichtung und Wahrheit[1]) kennen: demzufolge entläßt Faust im Laufe seiner aufsteigenden Entwicklung den Zauberer Kastellan und Mephisto aus seinen Diensten, entfernt also auch äußerlich Magie ganz von seinem Pfade. Dieses Motiv der Entlassung Mephistos wurde aber aufgegeben und ein Ersatz für diese entschiedene Lossagung von der Magie unterblieb. So mußte jenes „Hab ich entfernt“ erst zu einem „Ich mühe mich zu entfernen“, endlich zu einem bloß wünschenden „Könnt ich entfernen!“

Wichtiger aber ist: in der ältesten dieser Niederschriften fehlen die entscheidenden Verse 11406—11409:

> Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
> Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein;
> Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,
> Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.

Es fehlen in dieser ältesten Niederschrift aber auch die Verse 11412 bis 11419: „Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht“ bis „Und so verschüchtert stehen wir allein. Die Pforte knarrt und Niemand kommt herein.“ Beide Versgruppen sind also erst bei der abschließenden poetischen Redaktion hinzugesetzt und unzureichend in den Zusammenhang eingefügt.

Dabei wird sich Goethe den Gedankengang etwa so zurechtgelegt haben, daß er hier wie auch gleich nachher V. 11487 ff. („Unselige Gespenster“ bis „netzumstrickter Qualen“) den dem Tode entgegengehenden Faust in des Dichters Sinn reden und sich als Repräsentanten einer ganzen Klasse gegenwärtiger Menschen hinstellen ließ. Goethe klagte in seinem Alter oft genug über die Verworrenheit und Fratzenhaftigkeit seiner Zeit, ihre Verblendung, ihre Irrtümer und Vorurteile in politischer, religiöser, moralischer und vor allem in künstlerischer Hinsicht. Dies alles faßt er hier

[1]) Weim. Ausg. XV 2, S. 177, Z. 104 f.; Jub.-Ausg. XIV, Einleit. S. XIV; Witkowskis Ausg. 1, S. 338, Z. 96 f. — Max Riegers scharfsinnige, aber auch überkühne Rekonstruktion des alten Plans des Schlußaktes (Euphorion IX, 1902, S. 331/8) hat wenig Überzeugendes.

zusammen als „Spuk“, als „Traumgespinst der Nacht“, als Angang-Aberglauben. Es liegt hier also ein Fall vor der von Goethe selbst zugegebenen ‘Inkommensurabilität’ seines Dramas. Man könnte sie sich etwas erleichtern, indem man annimmt, Faust denke hier an die menschlichen Mitbewohner seines durch magische Kräfte errungenen Landes. Aber ich fürchte, dieser Ausweg entspräche nicht der Intention Goethes. Es muß vielmehr auch hier offen einer jener kleinen Widersprüche anerkannt werden, die Goethe aus „Rubens’ Landschaft mit dem doppelten Schatten“ und dem „Begriff der Fiktionen“ rechtfertigte und „bei einer dadurch erreichten höheren Schönheit nicht in Betracht kommen“ ließ.[1]) Ist nun im vorliegenden Fall durch den Widerspruch eine höhere Schönheit erreicht?

Faust erklärt die vier grauen Weiber als Gespenster, Spuk, Dämonen. Aber er widerspricht sich selbst in der Wertung und Herleitung ihres Erscheinens und ihrer Macht. Zuerst führt er beides zurück auf seine einstige Verbindung mit der Magie, die immer noch nicht von seinem Pfad entfernt sei, und auf die immer noch nicht verlernten Zaubersprüche, also auf seine persönliche Schuld. Dann aber betrachtet er dies Gewimmel von Gespenstern lediglich als weit verbreitete, das menschliche Geschlecht früh und spät umgarnende, zu tausend Malen irreführende Gefahr. Ja er geht noch weiter: er behauptet, solche Gespenster schaffen selbst aus gleichgültigen Tagen dem Menschengeschlecht oftmals ein Netz garstiger Qualen. Demnach wäre ihm also auch dieser Tag, an dem drei reine Menschen durch seine Schuld den Tod fanden, nur ein gleichgültiger Tag?

Gewiß nicht. Faust ist von dem unsichtbaren Eindringen der ‘Sorge’ erschüttert. Er kämpft aber dagegen an. Er sucht die Unruhe, die ihn erfaßt, zu meistern. Darum läßt ihn der Dichter zwar einerseits das gespenstische Drohen der ‘Sorge’ als unselige Folge seines einstigen Pakts mit Mephisto erkennen, aber anderseits doch auch als bloße Ausgeburt des Aberglaubens vor sich selbst abschwächen und so die innere Fassung wieder gewinnen. Fausts Kampf mit sich selbst, der Zwiespalt in seiner Seele, das ist es, was Goethe in den widerspruchsvollen Reden dieser Szene hat zum Ausdruck bringen wollen, ohne doch die volle künstlerische Klarheit und Folgerichtigkeit der Darstellung zu erreichen.

[1]) Zu Eckermann 5. Juli 1827.

Diese vier Gespenster, voran die Sorge, sind also der poetisch-symbolische Ausdruck eines tiefen und entscheidenden Seelenvorgangs in der Entwicklung des Helden. Als solches bilden sie ein Stück von Goethes lebenslänglicher poetischer Mythologie, zugleich aber ein wichtiges Motiv der dramatischen Handlung.

Die Begegnung Fausts mit der 'Sorge' ist kein gewöhnliches Unterliegen gegenüber einer physischen Macht. Die 'Sorge', nachdem er ihrem Andrängen widerstanden, verläßt ihn, indem sie mit jenem eben angeführten verwünschenden Wort die Blendung begleitet: sie will danach ihn wie die übrigen Menschen geistig blind machen. Ihr kommt es wie überall so auch ihm gegenüber auf geistige, nicht auf leibliche Blendung an. Daß ihr das nicht gelingt, daß sie sein inneres Licht nicht auslöschen, sein Streben zur Tat nicht vernichten kann, zeigt die Grenzen ihrer Macht, die sich an Fausts Charakter und Willen bricht. Sie blendet seine Augen — nicht, weil er ein Greis ist und als ob es ihres Amtes wäre, dessen Sinne zu schwächen. Sie tut es vielmehr, um ihm die weltseligen tatfrohen Lynceus-Augen zu schließen, die uns indirekt aus seines Türmers Preislied vorher angeleuchtet haben: sie will seinem Schaffen als Ingenieur, Kolonisator, Herrscher, Führer das notwendigste Organ entziehen und dadurch dieses Schaffen lähmen. Sie blendet seine Augen, um seinen Geist zu verdunkeln. Der aber bleibt hell von innerem Licht. Und auch das heißt nicht: Faust verliert zwar aus Altersschwäche das Gesicht, aber sein Geist bleibt helle, wie bei manchen Greisen im höchsten Alter. Vielmehr wird sich zeigen: dieses in ihm weiter leuchtende helle Licht ist nicht mehr die Glut, die seinen Geist von jeher erfüllte; es ist ein neues reineres Feuer, das sich in ihm entzündet hat aus dem Ringen mit der Sorge, ihrer Verwünschung zum Trotz. Das ist Fausts nach schwerem innerem Kampf erstrittener Sieg. Aber ein tragischer Sieg.

Sein Erblinden wirkt wie eine Sühne seines vermessenen Wunsches, über den verkohlten Linden des Strandhüttchens ein Luginsland zu erbauen zur Umschau über sein Meisterstück: wie eine Sühne jener Begehrlichkeit seiner Augen, die das Verbrechen an den Alten und ihrem Gast herbeigeführt hatte, und wie eine jammervolle Zunichtemachung jenes früheren hoffnungsvollen Entschlusses zu neuem Lebensweg, jenes Verzichts und jener Verheißung (V. 4715. 4727): „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken! . . . Am farbigen

Abglanz haben wir das Leben." Diese Augen werden die Farben der Welt niemals mehr schauen.

VI.

Unbegreiflich hat man die poetische Symbolik, die dramatische Bedeutung und die ethische Idee dieses deutlichen Kampfes zwischen der 'Sorge' und Faust in zwei einander entgegengesetzten Richtungen mißverstanden.

Hermann Türck wollte in der 'Sorge' den Feind und Zerstörer der genialen, schöpferischen Kraft erkennen. Das ist richtig. Aber ihm gilt zugleich die Magie in Goethes 'Faust' lediglich als poetisch-symbolisches Bild für diesen Schöpferdrang des Genies und der Vertrag mit Mephisto als Mittel zu dessen Auswirkung. Das ist weit über das Ziel geschossen. Und er nimmt drittens an: die 'Sorge' triumphiert wirklich über Faust, ihre Blendung seiner Augen bedeutet ihren Sieg, Fausts Unterjochung. Das ist ein arger Irrtum. Daraus ergibt sich als notwendige Folge viertens die überraschende Auffassung: alle Worte, die der blinde Faust bis zu seinem Tode spricht, sind eine Ausgeburt der ihn jetzt beherrschenden Sorge'. Sie zeigen den Abfall von seinem bisherigen genialen Streben, trügerische Hoffnungen und Einbildungen. Jenen Ruf, von dem er in der Wette, als ihn noch die Magie beherrschte, trotzig sich vermaß, er werde ihn niemals aussprechen, jetzt als Sklave der 'Sorge' stößt er ihn aus: er ruft zum Augenblick: „Verweile doch, du bist so schön!", und noch dazu unter dem Einfluß einer Sinnestäuschung zu dem Augenblick seiner Niederlage, den er in seiner Verblendung für einen Triumph ansieht. Mephisto hat also — nach Türcks Meinung — vollkommen recht: „Den letzten schlechten leeren Augenblick, Der Arme wünscht ihn festzuhalten" (V. 11 589 f.). Er ist durch den Hauch der 'Sorge' zum Philister herabgesunken. Seiner Weisheit letzter Schluß ist die Weisheit des von der 'Sorge' gelenkten Philisters: die tägliche Eroberung der Freiheit und des Lebens im Kampf, das tätige Gewimmel auf freiem Grund mit freiem Volk — diese dem aristokratischen Genie, dem von der Magie geführten schöpferischen Übermenschen widerstrebende Vorstellung, sie wird — immer nach Türck — jetzt Fausts höchstes Ideal. Es ist nach Türck das Lebensideal des Alltagsmenschen. Und während er in seiner magischen, d. h. genialen Zeit den Ruhm mit dem hochstrebenden Schöpferwort: „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm" weit von sich gewiesen hatte, ist dem in die Blind-

heit des Philisters Gesunkenen der Ruhm letzter und höchster Trost:

> Es kann die Spur von meinen Erdetagen
> Nicht in Äonen untergehn.

Türcks Schrift[1]) ist nicht bloß in vielen Auflagen verbreitet. Sie hat auch ernsthafte besonnene Forscher beeinflußt, selbst solche, die ihr im Ganzen widersprechen. Vielleicht sogar Robert Petsch in seinen Vorträgen über Goethes Faust (1903), die manche selbständige und feine Bemerkung enthalten: wenigstens wird auch hier (S. 178, vgl. auch S. 191) im Einklang mit einer Hauptvoraussetzung der Erklärung Türcks, die freilich einen kapitalen Irrtum Fr. Vischers[2]) wiederholt und verhängnisvoll ausnutzt, 'die Spur' der 'Erdetage' Fausts als Ruhm verstanden (und der Satz versehentlich so zitiert!), ja er hat darauf sogar — dies freilich im vollen Gegensatz zu Türcks Auffassung — die Annahme gebaut eines sittlichen Fortschritts von der früheren Verachtung des Ruhms zu späterer Hochschätzung. Aber auch sonst kann man beobachten, wie Türcks Entgleisung Nachfolger vom rechten Wege wenigstens kleinere Strecken weit abgelenkt hat.

Der Grundirrtum von Türck ist allerdings die weit verbreitete, durch die Romantik angestiftete, von jüngeren Kunstströmungen, zumal von Nietzsche und dem Ästhetentum der Neuromantik gesteigerte Überwertung des Genies. Sie betrachtet Goethes Faust als vorbildlichen modernen Menschen und verkennt, daß Goethe seit seiner Reife in der genialischen Magie, in dem dämonischen Übermenschentum nicht die Vollendung unserer Natur sah, sondern nur einen Gärungsprozeß: die von ihm selbst und der Welt „sehr entfernte Entwicklungsperiode eines Menschengeistes“ zugleich singulärer und universeller Art.[3]) Wohl findet Goethe „Fausts Charakter auf der Höhe der neuen Ausbildung“ durch die Dichtung des 18. Jahrhunderts der modernen Gesinnung analog.[4]) Aber wie entschieden, ja oft heftig er selbst innerlich von dem Titanismus dieser Faustgesinnung abrückt, wie gründlich er ihn überwindet

[1]) Eine neue Fausterklärung, zuerst Berlin, O. Elsner, 1901.

[2]) Goethes Faust 1875; 3. Aufl., J. G. Cotta, Stuttgart 1921, S. 355f.

[3]) Anzeige der französischen Faustübersetzung von Stapfer, Kunst und Altertum VI, Frühling 1828, Weim. Ausg. XLI 2, S. 339, 10—340, 3; Jub. XXXVIII, 164, 22—165, 6.

[4]) Ankündigung der 'Helena', Dezember 1826, Weim. Ausg. XV 2, 198, Z. 1—12; Pniower Nr. 489, S. 168, Z. 1—12; Gräf II, 2 S. 362.

und wie besonnen er die Mitwelt vor ihm warnt, darüber bedarf es keines Wortes.

Nach der Erklärung Türcks hätte also Mephisto die Wette vollkommen gewonnen. Die aufsteigende Entwicklung Fausts endet mit einem tiefen Fall. Des Herrn Wort im Himmel, er werde seinen Knecht Faust „bald in die Klarheit führen“, wird demnach Lügen gestraft. Und damit allein ist erwiesen, daß diese Erklärung eine Unmöglichkeit postuliert.

Zunächst springt jedem Leser, der mit klaren deutschen Worten überhaupt einen Sinn verbindet, in die Augen: dem Wortlaut ist an einer entscheidenden Stelle Gewalt angetan. Äonen dauernden Ruhm soll sich Faust erhoffen und dadurch seinen genialen Schöpferdrang verleugnen? Aber es heißt ja: „die Spur von meinen Erdetagen“. Das ist etwas völlig anderes, nahezu Entgegengesetztes. Ob man das Schaffen Fausts lange rühmen wird, darüber sagt er in jenem Schlußwort gar nichts, daran liegt ihm noch immer wenig. Es war eben ein seltsamer Mißgriff Vischers, das tiefsinnige und stolze Bekenntnis des Sterbenden so zu umschreiben: „Faust genießt dieses sein hohes Glück auch im Gedanken an seinen Nachruhm“. Die objektive Wirkung, die greifbaren, sichtbaren Erlebnisse und Folgen seines Schaffens — sie sollen und werden, so hofft er, durch Äonen dauern. Er hegt also auch noch immer wie früher die Überzeugung: „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.“

Goethe hat bei diesen triumphierenden Worten befriedigter Hoffnung, die er dem sterbenden Faust in den Mund legt, auch an sich selbst gedacht, dessen Erdentage eine Äonen überdauernde Spur hinterlassen haben. Wer wollte dies leugnen? Das freilich ist eine alte, bis heute oft (z. B. von Trendelenburg a. a. O. S. 529) nachgesprochene Legende, die einem zwei Tage nach des Dichters Tod geschriebenen Briefe des Kanzlers von Müller ihr Dasein dankt, daß Goethe erst wenige Wochen vor seinem Ende den ‘Faust’ mit jenem Ausblick in die Äonen abgeschlossen habe. Wie Otto Harnack[1]) zeigte, sind die beiden Verse nicht erst im Januar 1832 bei der letzten Wiederaufnahme der Dichtung hinzugekommen, sondern standen bereits in einer älteren Fassung der Schlußrede. Aber selbst wenn dieses schöne Märchen Wahrheit wäre und Goethe seinem großen Lebenswerke jene zwei Zeilen erst als allerletzten

[1]) Goethes Werke hrsg. von K. Heinemann, Bd. 5, Leipzig Bibliograph. Institut o. J. [1902]. S. 518 zu S. 21, Z. 20 und S. 572 zu V. 11559 ff.

glorreichen Schlußstein eingefügt hätte, ihren eigentlichen poetischen Sinn, ihre dramatische Beziehung auf die Situation erfaßt nur, wer sich klar macht: die Äonen überlebende Spur seiner Erdentage kann dem sterbenden Faust im Vorgefühl des höchsten Augenblicks allein das Fortbestehen und Fortwirken seiner kolonisatorischen Schöpfung am Meeresufer sein. Und zugleich muß man sich ein Zweites eingestehn: nach Mephistos hämischer Prophezeiung V. 11544—11550 droht diesem Werke die Vernichtung durch die Elemente. Ob sich diese Drohung bald und ob sie sich ganz erfüllt, läßt der Dichter im Dunkel. Denn sein Lebensgedicht nennt er mit tiefem Sinn eine 'Tragödie', d. h. ein tragisches Rätsel, „ein unaufgelöstes Problem" (zu Eckermann 13. Februar 1831), und bekennt: „Aufschluß erwarten Sie nicht; der Welt- und Menschengeschichte gleich, enthüllt das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues aufzulösendes" (an den Grafen Reinhard 7. September 1831; vgl. an H. Meyer, 20. Juli 1831). Dies einmal nachdrücklich auszusprechen, war nötig, weil unsere Fausterkärer meist jenes bedeutsame Wort von der Erdetage Dauerspur nur autobiographisch deuten und dadurch umfärben, ja ihm seine tragische Seele nehmen.

In gerade entgegengesetzter Richtung zu Türck hat die 'Sorge' neuerdings ein Vertreter der griechischen Altertumswissenschaft Georg Rosenthal[1]) paradox gedeutet. Ihm ist die 'Sorge', welche Fausts Sterbliches mit Blindheit schlägt, die Verkörperung seines faustischen Strebens (S. 430). Er bekämpft das Vorurteil, die gewöhnliche Sorge zu Faust treten zu sehen; von der Selbstbeschreibung der 'Sorge': „Schmerzlich Lassen, widrig Sollen" meint er: „Das ist der große kategorische Imperativ, den nur die Allergewaltigsten der Menschheit dauernd zu erfüllen vermögen" (S. 428). Und die erste Selbsterklärung der 'Sorge' (V. 11424—30): „Auf den Pfaden, auf der Welle Ewig ängstlicher Geselle" usw. soll bedeuten: „Die Sorge muß (zu dir) hinein, denn sie wohnt seit langen Tagen ständig in deiner Seele. Wirst du den herrlichen Sinn, der ihr zugrunde liegt, auch in der letzten Stunde festhalten können?", die an diese Selbsterklärung sich schließende Frage der Sorge: „Hast du die Sorge nie gekannt?" beantwortet nach dieses Interpreten Meinung Faust mit Ja!

[1]) Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 27. Jahrgang 1913, S. 421 bis 432.



In Wahrheit kann Fausts Erwiderung:

> Ich bin nur durch die Welt gerannt,
> Ein jed Gelüst ergriff ich bei den Haaren usw.

für jeden Unbefangenen kein Ja, sondern nur eine Abweisung der Sorge enthalten. Der Urheber solch seltsamer Umkehrung des allgemein anerkannten und unanfechtbaren Sinns dieser der 'Sorge' sich widersetzenden Gegenrede Fausts, begründet seine Auffassung mit einem unbegreiflichen „Denn“. Seine Worte lauten: „Was erwidert Faust? Ja! Denn

> Deine Macht, o Sorge, schleichend groß,
> Ich werde sie nicht anerkennen.“

Mit Mühe begreift man, wie überhaupt ein solches Mißverständnis in einem scharfsinnigen und kenntnisreichen Interpreten entstehen konnte. Rosenthal unterscheidet „die kleine Sorge des Menschen“, „die alltägliche Sorge“, die „nur etwas Negatives, Hemmendes“ ist, „menschliches Streben unterbindet“, und die faustische Sorge, die etwas Positives ist, vorwärts treibt zu mächtigem Tun (S. 429—430). Dieser „neuen Sorge“ hat sich Faust anheimgegeben und 'wanderte' unter ihren Befehlen (vgl. Paralipomenon 175: „Grad im Befehlen wird die Sorge groß!“) ein neues Leben.“ Die Unterscheidung ist höchst künstlich und ihre Stützung durch vermeintlich dafür verwendbare Faustellen ganz mißglückt: in dem angeführten Paralipomenon ist z. B. nicht vom Befehlen der Sorge die Rede, sondern davon, daß der herrschende, gebietende Mensch durch sein Befehlen der 'Sorge' anheimfällt. Doch berührt die hieran geknüpfte Erörterung in einem Punkt den Kern des Problems und enthält einen richtigen Gedanken, ohne daß der von da zur Lösung führende Weg gefunden und beschritten wird. Darauf komme ich später zurück.

VII.

'Mangel' und 'Not' als lebensfeindliche Gewalten sind ohne weiteres verständlich. Sie weichen von Faust, weil sie naturgemäß über ihn keine Macht haben. Wie aber steht es mit der 'Schuld'? Warum vermag auch sie nichts gegen ihn? Die meisten Erklärer meinen, weil nach den Worten der drei Weiber ihnen die Tür des Reichen verschlossen sei, die der sittlichen Schuld ja offen steht, und verstehn deshalb unter 'Schuld' hier materielle Schuld, genauer 'Schulden'. Andere glauben, daß „ein Reicher“ hier doppelsinnig gebraucht sei, auch im geistigen Sinn: ein Mensch wie Faust, der

auf der Höhe seiner Entwicklung, in seiner innerlich reichen und großen Persönlichkeit erhaben ist über die Anfechtungen des moralischen Schuldgefühls, der Reue. Nach dem Maßstab christlicher, aber auch allgemein menschlicher Moral erhebt sich gegen diese Auslegung stärkstes Bedenken. Gewiß, Faust ist nach Goethes Absicht nicht das Paradigma des idealen modernen Menschen, wozu ihn die perverse Auffassung aller vom Übermenschenwahn Angesteckten immer wieder macht. Vielmehr will Goethe in ihm den vorwärts, nicht rückwärts gewandten Titanen darstellen und seinen Lebensweg nicht als ein Vorbild, sondern als das tragische Beispiel einer edeln, aber gefährlichen, tief menschlichen Verirrung. Dies zugegeben und auch, daß Goethe diesen singulären Charakter frei von Reue und frei von Schuldgefühl gestalten konnte, wie kommt die (sittliche) Schuld dazu, eine solche Ausnahmenatur unterwürfig als überlegen anzuerkennen, als einen Reichen zu rühmen und vor ihm kampflos das Feld zu räumen?, wie war es möglich, daß Goethe den Zuschauern und Lesern zutraute, dies zu begreifen? Die Entscheidung über diese Schwierigkeiten und den Sinn der hier auftretenden 'Schuld' bleibe vorläufig ausgesetzt.

Was aber ist denn nun eigentlich die 'Sorge', die zu Faust Zutritt findet? Es ist, und zwar schon von frühesten Fausterklärern, behauptet worden, die 'Sorge' sei die Unruhe und Angst über sein jenseitiges Los, die ihn kurz vor dem Ende erfasse. Dieser Auffassung steht nicht im Wege Fausts Wort (11442f.): „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt; Tor wer dorthin die Augen blinzelnd richtet“. Denn das kann ja gerade Widerspruch und Abwehr sein gegen die innere unausgesprochene Unruhe über das Jenseits, die in der 'Sorge' dramatisch verkörpert ist und Stimme erhält. Doch fehlt in den Reden der 'Sorge' jede Hindeutung auf solche Gedanken. Auch darf man nicht die 'Sorge' mit andern Interpreten einfach dem Schuldgefühl oder der Reue gleichsetzen. Allerdings bezeichnet Goethe in den Wanderjahren (I, 7, Jub.-Ausg. XIX, 94), worauf neuerdings Wilhelm Büchner[1]) mit vorsichtig treffender Wertung hinwies, das Gewissen als „ganz nah mit der Sorge verwandt“. Ähnlich nennt er in „Dichtung und Wahrheit“ (III, 11, Jub.-Ausg. XXIV, 16), von der Nacht nach dem Pfänderspiel und der Liebeserklärung in Sesenheim erzählend, die Reue neben der Sorge als „Mächte der Nacht“, „traurige

[1]) Goethes Faust, Leipzig 1911, S. 90.



Nachtvögel“, die den wehrlos hingestreckten Menschen auf seinem Lager überfallen.[1])

Die 'Sorge' ist demnach für Goethe dem Gewissen ganz nah verwandt, sie steht auch der Reue nahe. Aber sie ist doch von beiden und namentlich von der Reue verschieden. Sie bezieht sich auf das Kommende, während die Reue rückwärts blickt. Sie ist ein „trauriger Nachtvogel“, ein Nachtgespenst.

Goethes poetische Mythologie führt im 'Faust' und auch sonst häufig böse und gute Geister, feindliche und freundliche Dämonen ein, zumal 'Nachtgespenster'. Ein solches und zwar ein feindliches ist hier die 'Sorge'.

Goethe hat oft von den dämonischen Mächten des menschlichen Lebens gesprochen (E. Schmidt, Jub.-Ausg. XIV, zu Faust V. 11491). Wie er sie sich verkörpert dachte in gewissen außerordentlichen Menschen, das bleibe hier beiseite. Aber seine poetische Mythologie setzt auch im 'Faust' mehrfach das Eingreifen böser und guter Geister, feindlicher und freundlicher Dämonen voraus. Teilweise, aber nicht immer in Anlehnung an die literarisch-volkstümliche Mythologie und auch nur teilweise im Einklang mit der Handlung und den Charakteren seines Dramas. Zu Gretchen im Dom spricht ein böser Geist als die Stimme ihres Gewissens. Sie ist dann nach Fausts Worten in der Prosaszene 'Trüber Tag, Feld' „bösen Geistern übergeben“, die in der Szene 'Nacht, offen Feld' am Rabenstein für sie, die Kindesmörderin, das Schaffot weihen. Zur gleichen Konzeption gehört der Entwurf der Hochgerichtserscheinung in der Walpurgisnacht,[2]) der einen Chorgesang blutlüsterner Dämonen und das Geschwätz teuflischer Kielkröpfe über die Zurüstung von Gretchens Hinrichtung vorführt. Die Geister, die dem in Fausts Studierzimmer gefangenen Mephisto auf dem Gange Hilfe verheißen, sie ihm dann auch durch ihren Faust einschläfernden Gesang bringen, sind hingegen von unhöllischem Charakter. Und ihr Chorgesang der Klage und der Ermutigung, nachdem Faust das Leben verflucht hat, redet in menschenfreundlichem Sinne, etwa wie die dem natürlichen Mitgefühl Ausdruck verleihende Stimme des Chors der griechischen Tragödie. Auch

[1]) Vgl. auch das Karlsbader Schema zu Dichtung und Wahrheit von 1810 (Goethe-Jahrbuch XXVIII 1907 S. 11, Weim. Ausg. LIII 384, 10): „Tat steht mit Reue. Handeln mit Sorge in immerwährendem Bezug.“

[2]) Paralip. Nr. 50 Weim. Ausg. XIV S. 311, Witkowski Nr. 265, S. 385 f.

der Türmer Lynceus scheint, wie sich oben (S. 9f.) zeigte, ein solcher guter Geist, ein solcher Wahrheits- und Gerechtigkeitsbekenner wie der altgriechische tragische Chor zu sein. Unzweifelhaft gütige, helfende, heilende Geister sind in der ausgeführten Dichtung die Elfen, die am Anfang des 2. Teils dem schlafenden Faust singend Vergessen und Genesung einflößen, doch scheint Goethe an dieser Stelle seines Dramas zeitweise das Eingreifen teuflischer verführender Dämonen geplant zu haben. Außerhalb des 'Faust' sei erinnert an die schönen Verse: „Nachts, wenn gute Geister schweifen, Schlaf mir von der Stirne streifen"[1]) und deren prächtiges Gegenstück „Schlechter Trost" im Divan, das ursprünglich den Titel 'Nachtgespenster' führte:[2])

> Mitternachts weint' und schluchzt' ich
> Weil ich dein entbehrte.
> Da kamen Nachtgespenster,
> Und ich schämte mich usw.'
> Und die Nachtgespenster
> Mit langen Gesichtern
> Zogen vorbei,
> Ob ich weise oder törig,
> Völlig unbekümmert.

Hier also sind oder verhalten sich die Nachtgespenster neutral. Doch treten die Dämonen nach anderen Äußerungen Goethes im Wetteifer miteinander fördernd, erleuchtend oder hemmend, verdüsternd auf:

„Des Menschen Verdüsterungen und Erleuchtungen machen sein Schicksal! Es täte uns not, daß der Dämon uns täglich am Gängelbande führte und uns sagte und triebe, was immer zu tun sei. Aber der gute Geist verläßt uns, und wir sind schlaff und tappen im Dunkeln."[3]) „Jede Produktivität höchster Art ... jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben ... Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es beliebt und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe."[4]) „Je höher ein Mensch, desto mehr steht er unter dem Einfluß der Dämonen, und er muß nur aufpassen, daß sein leitender Wille nicht auf Abwege gerate."[5]) „Das auch eben ist das Schwere, daß unsere bessere

[1]) Zahme Xenien VI, V. 1174 ff.

[2]) Jub.-Ausg. Bd. 5, S. 29.

[3]) Zu Eckermann 11. März 1828, v. Biedermann, Goethes Gespräche 6, 272. 2. Aufl. 3, 491.

[4]) Ebda. v. Biedermann, 6, 282. [2] 3, 497.

[5]) Zu Eckermann, 24. März 1829, v. Biedermann 7, 38; [2] 4, 80.

Natur sich kräftig durchhalte und den Dämonen nicht mehr Gewalt einräume als billig."[1])

Das paßt ja nun ganz auf Fausts Lage sowohl früher Mephisto gegenüber als auch der 'Sorge' gegenüber. Noch bedeutsamer für das Verständnis unserer Faustszene scheint aber die folgende (übrigens an sich sehr anfechtbare) Betrachtung Goethes:

„Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter von nöten und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem. Da aber hienieden alles auf natürlichem Wege geschieht, so stellen ihm die Dämonen ein Bein nach dem andern, bis er zuletzt unterliegt. So ging es Napoleon und vielen andern: Mozart starb in seinem sechsunddreißigsten Jahre, Raphael in gleichem Alter, Byron nur um weniges älter. Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu tun übrig bliebe."[2])

Man kann diesem erhabenen Optimismus gerade im Hinblick auf die genannten Künstler lebhaft widersprechen. Sicherlich hätte z. B. Mozart bei längerem Leben noch neue Wege beschritten und Kunstwerke geschaffen, von denen wir jetzt nichts ahnen. Und diese gelassene Antwort auf die Frage nach der Berechtigung des Todes, den Wilhelm Dilthey mir einst im Gespräch das Unvernünftigste und das Sinnloseste nannte, das sich denken lasse, stimmt wenig zu der leidenschaftlichen Verachtung der Weltgeschichte, die Goethe zu derselben Zeit bekannte: „Ich bin nicht so alt geworden, um mich um die Weltgeschichte zu bekümmern, die das Absurdeste ist, was es gibt; ob dieser oder jener stirbt, ist mir einerlei."[3]) Aber gleichviel: die 'Sorge' scheint danach auf natürlichem Wege im Auftrag der Vorsehung den zeitgemäßen Tod Fausts vorzubereiten, weil er seine Mission erfüllt, den Erdenkreis genugsam durchschritten hat.

Menschlich-psychologisch betrachtet darf man das wohl als Sinn der Szene gelten lassen. Und jedenfalls ist sie damit höher und richtiger gewertet als durch Kuno Fischers rationalistische Erklärung, die in ihr nur das poetisch-symbolische Ornament sah für das allgemeine Menschenlos der Altersschwäche. Aber als Teil

---

[1]) Zu Eckermann 2. April 1829, v. Biedermann 7, 41; [2] 4, 82. Auf diese und andere Äußerungen hat schon Erich Schmidt hingewiesen, Jub.-Ausg. zu Faust 11491.

[2]) Zu Eckermann 11. März 1828, v. Biedermann 6, 286 f.; [2] 3, 499 f.

[3]) Zu Kanzler v. Müller 6. März 1828, v. Biedermann 6, 269; [2] 3, 489.

des dramatischen Organismus, als Glied in der Entwicklung der Handlung und des Charakters Faustens kann die Szene so nicht befriedigend verstanden werden. Den Augenblick für Faustens Tod bestimmen die gegebenen dramatischen Voraussetzungen: die Bedingungen des Wettvertrags Fausts mit Mephisto und die Wette im Himmel zwischen Mephisto und Gott. Von den Bedingungen dieser beiden Wetten hängt die Entscheidung darüber ab, ob und wann Faust seine Sendung erfüllt hat. Diese beiden Wetten enthalten den religiös-metaphysischen Kern der ganzen Dichtung. Es sind die beiden großen Gewichte, die ihr die Ewigkeitswucht verleihen. Freilich auch zwei Gewichte, deren Druck nicht ganz in der gleichen Richtung wirkt und die daher die Einheit des Kunstwerks und seiner poetischen Idee beeinträchtigen.

VIII.

Die „Sorge“ beschreibt sich auf Fausts Anruf selbst (V. 11426 ff.):

> In verwandelter Gestalt
> Üb' ich grimmige Gewalt
> Auf den Pfaden, auf der Welle
> Ewig ängstlicher Geselle,
> Stets gefunden, nie gesucht —
> Hast du die Sorge nie gekannt?

Faust müßte auf diese Frage am Schluß der Selbstcharakteristik der Sorge antworten: Wohl kenne ich die Sorge, habe ich doch einst ihre peinigende Macht so schwer empfunden, daß, um ihr zu entrinnen, ich in der Osternacht zum Giftbecher griff. Folgende Verse sind es, die ich dabei im Sinn habe (V. 634 f. 638 f. 644—655):

> Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
> Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an ...
> Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle,
> Erstarren in dem irdischen Gewühle ...
> Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
> Dort wirket sie geheime Schmerzen,
> Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh;
> Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu,
> Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen,
> Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift;
> Du bebst vor allem was nicht trifft,
> Und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen.
> Den Göttern gleich ich nicht! Zu tief ist es gefühlt.
> Dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt.

In diesen Worten birgt sich der Schlüssel zum eigentlichen Ver-

ständnis der Szene, die uns beschäftigt. Und obgleich längst von allen Interpreten herangezogen, sind sie doch selbst von Traumann und Pniower nicht voll ausgeschöpft worden.

Faust antwortet aber auf jene Frage des Gespenstes „Hast du die Sorge nie gekannt?“ weder mit Ja noch mit Nein, sondern mit einem Rückblick auf sein in Begehren und Vollbringen durchgestürmtes Leben und erwartet nur „im Weiterschreiten Qual und Glück“, wie bisher, so auch künftig unbefriedigt jeden Augenblick.

Die 'Sorge' setzt deshalb ihre grausige Selbstvorstellung fort. Ewiges Düstere, so raunt sie, läßt sie auf den Menschen herabsteigen, sie macht ihn mit sehenden Augen blind, mitten in allen Schätzen arm, sein Handeln durch stetes Warten auf die Zukunft unfertig, raubt ihm jeden Entschluß, duldet auch auf gebahntem Wege nur tastende halbe Schritte, nimmt seinem Leben alle Freiheit, so daß es ein bloßes unaufhaltsames Rollen wird, ein schmerzlich Lassen, widrig Sollen:

> Heftet ihn an seine Stelle
> Und bereitet ihn zur Hölle.

Faust setzt sich dem heftig entgegen: „Hör auf, so kommst du mir nicht bei, ich mag nicht solchen Unsinn hören“, und endlich:

> Dämonen weiß ich, wird man schwerlich los —
> Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß,
> Ich werde sie nicht anerkennen.

Die hemmende, Leben störende, Bewegung lähmende, Entschluß und Tat, zielbewußtes Planen und Wirken hindernde Macht ist die Sorge. Darum widerspricht sie dem innersten Wesen Fausts. Er leistet ihr Widerstand, weil er immer noch festhält am unablässig vorwärts drängenden Streben.

Goethe hat diese allgemein menschliche Bedeutung der 'Sorge' in demselben Sinne wiederholt auch außerhalb des 'Faust' und ohne Beziehung auf Situationen, in denen es sich um Reue, Gewissensangst, Todesfurcht handeln könnte, deutlichst ausgesprochen. Sie ist für ihn eng verwandt mit dem 'Zweifel' in jener prägnanten Bedeutung Wolframs von Eschenbach (Parzivalvorrede): Spaltung der Einheit des Ichs. Das zeigen die Verse in dem Gedicht 'Sorge' aus der ersten Weimarischen Zeit (Jub. 1, 67):

> Kehre nicht in diesem Kreise
> Neu und immer neu zurück!

Laß, o laß mir meine Weise
[mache mich nicht mir selbst untreu]
Gönn', o gönne mir mein Glück!
Soll ich fliehen? Soll ichs fassen?
Nun, gezweifelt ist genug.

Jenes „neu und immer neu“ bezeichnet die angeredete Sorge genau so, wie Faust die Sorge schildert vor seinem Selbtsmordversuch (V. 647: „Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu“) und wie sie sich in ihrer Selbstcharakteristik vor dem greisen Faust beschreibt (V. 11426 f.: „In verwandelter Gestalt Üb ich grimmige Gewalt“). Und jenes „Soll ich fliehen? Soll ich's fassen?“ deckt sich genau mit der ihre Wirkung offenbarenden Frage in der Selbstbeschreibung der Sorge: „Soll er gehen, soll er kommen?“ (V. 11471).

Die 'Sorge' als dramatische Personifikation erscheint bereits 1782 im 'Aufzug der vier Weltalter' als Begleitung des ehernen zusammen mit dem Stolz und dem Geize. Und personifiziert auch ungefähr gleichzeitig im Elpenor-Fragment. Da beschreibt Antiope, wie sie, nachdem ihr Sohn durch Überfall und blutigen Kampf trotz verzweifelter Wehr geraubt worden ist, von den davongetragenen Wunden kaum genesen, in ihr königliches Haus heimkehrt:

Mit welchem Graun betrat ich meine Wohnung,
Wo Schmerz und Sorge sich am Herd gelagert:
Wie verbraunt, vom Feinde zerstört,
Schien mir das wohlbestellte königliche Haus.

Also auch hier ist die Sorge Bringerin des Grauens, dem Schmerz gesellt und verwandelt die „wohlbestellte“ Wirklichkeit gespenstisch in ein schreckendes Trugbild der Zerstörung.

Unpersönlich, aber in ihrem Sinn der grauen Gestalt, die den greisen Faust lähmen will, ganz nahe ist die Sorge im Wanderlied der 'Wanderjahre' (1821, I, 14, später III, 1. Kapitel. Jub. XX 57 f.):

Und dem unbedingten Triebe
Folget Freude, folget Rat;
Und dein Streben, sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die Tat.

Da sind wir völlig in der Sphäre der Faustschen Ethik: „Im Anfang war die Tat“ (V. 1237) und „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm“ (V. 10188). Auch das Gebot: „es sei dein Streben in Liebe“ rührt an den Erlösungsgedanken des Faustdramas.

Die letzte Strophe jenes Wanderliedes bringt dann wiederum ganz Faustisch in antithetischem Parallelismus die Empfehlung der Tat und dabei das Stichwort der Sorge:

Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus,
Kopf und Arm mit heitern Kräften
Überall sind sie zu Haus;
Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jede Sorge los.

Die 'Sorge' also ist auch hier die Feindin der Tat, des schöpferischen Wirkens. Sie ist es, die an den Boden heftet und die heitern Kräfte lähmt. Sie weicht aber vor der Sonne und der Freude, ist also ein Nachtvogel wie in 'Dichtung und Wahrheit' (vgl. oben S. 27 f.).

Dazu tritt nun höchst bedeutsam ihr verwandtes Bild im 'Egmont' (V, 2, Weim. Ausg. VIII 282; Jub. XI 317 ff.). Egmont schlaflos im Gefängnis:

„Ich fühls, es ist der Klang der Mordaxt, die an meiner Wurzel nascht. Noch steh ich aufrecht, und ein innrer Schauer durchfährt mich . . . Warum denn jetzt, der du so oft gewalt'ge Sorgen gleich Seifenblasen dir vom Haupte weggewiesen, warum vermagst du nicht die Ahnung zu verscheuchen, die tausendfach in dir auf und nieder treibt . . . O Sorge, die du vor der Zeit den Mord beginnst, laß ab!"

Die Sorge also bringt ihm den Klang der Mordaxt schon vor der Hinrichtung. Sie durchfährt Egmont mit allen Schauern des Todes. Die Situation hat mit der im Faust eine überraschende Ähnlichkeit. Beidemal quält die Sorge den lebensmutigen Helden nachts unmittelbar vor dem Sterben: Faust in der letzten, Egmont in der vorletzten Nacht seines Lebens. Sie ist das Vernichtungsgefühl. Die Übereinstimmung der Situation spiegelt sich in weiteren Anklängen des Gedankens und Ausdrucks. In dieser Szene, deren streng durchgeführter jambischer Rhythmus den Wettersturm der Genieprosa des 'Götz' und 'Werther' nur wenig mildert durch den vorgezogenen Schleier des werdenden Iphigenien-Stils, klagt Egmont erschüttert:

Wo hat dich das Geschick verrät'risch hingeführt?
Versagt es dir, den nie gescheuten Tod
Im Angesicht der Sonne rasch zu gönnen,
Um dir des Grabes Vorgeschmack
Im ekeln Moder zu bereiten?
Wie haucht es mich aus diesen Steinen widrig an!
Schon starrt das Leben, vor dem Ruhebette
Wie vor dem Grabe scheut der Fuß.

Es ist die nämliche poetische Terminologie wie im Faust, und man darf sagen: Egmont redet hier im Geiste der Sturm- und Drangzeit.

Dem 'Helden' Egmont, den schon im Versammlungssaal der Fürsten „zwischen düstern Wänden bei wiederkehrenden Gesprächen die Balken der Decke erdrückten", ist „der Kerker, des Grabes Vorbild, widerlich", wie er es dem Freiheitsdurst des todwunden Götz, wie er dem Faust des ersten Monologs das Sinnbild war für die von totem Wissen erfüllte Studierstube (V. 398). Der gefangene Egmont ergibt sich dem „Erinnerungstraum des lange besessenen Glücks", hinauszueilen

> Ins Feld, wo aus der Erde dampfend
> Jede nächste Wohltat der Natur
> Und durch die Himmel wehend
> alle Segen der Gestirne uns umwittern [Mahomet!]
> Wo wir dem erdgebornen Riesen gleich
> Von der Berührung unsrer Mutter kräftiger
> Uns in die Höhe reißen;
> Wo wir die Menschheit ganz, und menschliche Begier
> in allen Adern fühlen;
> Wo das Verlangen, vorzudringen, zu besiegen,
> zu erhaschen, seine Faust zu brauchen, zu besitzen, zu erobern
> durch die Seele des jungen Jägers glüht;
> Wo der Soldat sein angebornes Recht auf alle Welt
> Mit raschem Schritt sich anmaßt
> Und in fürchterlicher Freiheit wie ein Hagelwetter
> Durch Wiese, Feld und Wald verderbend streicht,
> Und keine Grenzen kennt, die Menschenhand gezogen.

Das ist Titanismus aus der Seele eines Soldaten und Jägers, die mit Werther und Faust das leidenschaftliche Sehnen teilt, die grenzenlose Natur zu durchstürmen und zu durchdringen. Dem eingekerkerten Egmont „starrt das Leben", und dieses starrende Leben, diesen Stillstand und dieses Hasten scheut er gleich dem Ruhebette und dem Grabe: gerade wie Faust das „Erstarren" der Lebensgefühle, das „Faulbett", das „Beharren" haßt und verwünscht (V. 639. 1692f. 1710).

Meine bisherige Betrachtung ergab: die 'Sorge' im Faust, die aus dem Rauch der von Raub und Mord umwehten Brandstätte mit drei grauen Schwestern sich ablöst, die auf den hinter ihnen von ferne heranschreitenden Bruder Tod weisen, ist ein nächtlicher Dämon, der Faust bedrängt, ihm Grauen und Zweifel einflößt, Vernichtungsgefühl wecken und ihn in Banden schlagen will vor dem Tod. Todesahnung bringt dieser Dämon. Als Sendbote und Vorläufer des Todes erkennt ihn auch Faust selbst aus dem bitter nachklingenden Reimwort der entweichenden drei Geister. Die

'Sorge', bevor sie Faust blendete, hatte sich gerühmt: „Heftet ihn an seine Stelle (vgl. Wanderlied der Wanderjahre: 'Bleibet nicht am Boden heften!') Und bereitet ihn zur Hölle" (V. 11486 f.). Wird ihr das mit Faust gelingen? Wird sie es erreichen, daß sein strebendes Bemühn, sein Schöpferdrang erstarrt im Beharren und dadurch die in seiner Wette gegebene Bedingung für die Knechtschaft in der Hölle sich erfüllt? Wird die 'Sorge' es sein, die sein trotziges „Wie ich beharre, bin ich Knecht, Ob dein, was frag ich oder wessen" (V. 1710 f.) wahr machen wird in seiner Niederlage?

IX.

Die Begegnung Fausts mit der 'Sorge' und ihren drei grauen Schwestern 'Mangel', 'Not', 'Schuld', die ihren von ferne kommen-Bruder 'Tod' ankündigen, spielt sich ab in einer dramatischen Situation, die in dem Vorbild wurzelt, das in der Faustfabel, in Marlowes Drama, im Schauspiel und Puppenspiel von Faust ein für allemal feststand. Es ist hier Mitternacht wie dort. Es ist die Stunde, in der das Bündnis mit dem Teufel abläuft, es ist die Stunde des Sterbens, und da bei Goethe an die Stelle des Bündnisses eine Wette getreten ist, soll es sich jetzt entscheiden, ob Mephisto gewonnen hat und Faust reif geworden ist zur Hölle oder nicht.

Wenn in solcher Situation vier dämonische Vorboten ihres Bruders, des Todes, aus dem von Faust nicht gewollten, aber verschuldeten letzten magischen Frevel, aus der Brandstätte auf der Düne auftauchen, die des greisen Ehepaars und ihres Gastes Leichen, die Leichen dreier ermordeter reiner Menschen birgt, was können, dramatisch betrachtet, diese Dämonen anderes sein als Rachegeister, ähnlich jenen, die in der grandiosen Nachtszene (V. 4399—4404) Faust und Mephisto von ihren schwarzen Pferden um den Rabenstein weben sahen? Mit diesen Rachegeistern ringt Faust, er geht innerlich ungebrochen aus ihren Anfechtungen hervor: durch den Hauch der 'Sorge' zwar erblindet, aber mit innerlich hellem Licht. Dies ist der dramatische Vorgang.

Der psychologische Kern aber ist: Faust wird unter dem Druck des von ihm mitverschuldeten Frevels auf der Düne zwar nicht von Reue, wohl aber von innerem Zweifel, Grauen, Entsetzen über die Wirkungen seiner Hingabe an die Magie gepeinigt.

Hat nun Goethe aus eigener Erfindung diese Boten des Todes, die Faust den Weg zur Hölle bereiten wollen, ausgewählt und

unter ihnen die 'Sorge' als mächtigsten Dämon hingestellt, der sich allein einschleicht in den Palast, während den übrigen der Zutritt versagt bleibt? Wer Goethes geniale Größe kennt und weiß, daß er, „der große Nehmer" Seelen-Erlebnisse niemals ursprünglicher und tiefer gestaltet als wo er alter überlieferter Symbolik seinen Atem einhaucht,[1]) der wird nicht überrascht sein, die Quelle dieser ergreifenden Konzeption bei zwei großen antiken Dichtern zu finden, und sich nur wundern, daß man diesen Zusammenhang nicht schon längst in voller Klarheit erkannt hat.

Bisher übergangen wurde von mir eine Personifikation der Sorge in einem Vers von Goethes 'Vier Jahreszeiten' (24, 1, Jub. I 238): „Sorge! sie steiget mit dir zu Roß, sie steiget zu Schiffe." Dieses Bild kehrt ebenso wieder in der Selbstcharakteristik der 'Sorge' vor Faust (V. 11247): „Auf den Pfaden, auf der Welle Ewig ängstlicher Geselle." Und dieses Bild weist auf antike Tradition zurück.

In zwei Oden des Horaz wird die Allgegenwart, Unentrinnbarkeit, Schnelligkeit der Sorge, der 'atra' oder 'vitiosa Cura' oder auch der 'Curae' hervorgehoben: „Furcht und drohendes Unheil folgen auch dem Mächtigen, wohin er sich wendet, und die Sorge schwingt sich selbst auf den erzbeschlagenen Schnellruderer und sitzt hinter dem Reiter zu Pferde" (Carm. III 1, 40). Und eine andere Ode überbietet in einer von der heutigen Kritik als Interpolation angesehenen Strophe dieses Bild noch: „Die Sorge steigt auf die erzbeschlagenen Schiffe und schneller als der Hirsch,

---

[1]) Man erinnere sich der Äußerung Goethes zum Kanzler von Müller und Eckermann vom 17. Dezember 1824: „Gehört nicht alles, was die Vor- und Mitwelt geleistet, dem Dichter von Rechts wegen an? Warum soll er sich scheuen, Blumen zu nehmen, wo er sie findet? Nur durch Aneignung fremder Schätze entsteht Großes. Hab ich nicht auch im Mephistopheles den Hiob und ein Shakespeare-Lied mir angeeignet?" Man halte daneben das erhabene Zeugnis aus Goethes letztem Briefe, fünf Tage vor seinem Tode (an Wilhelm von Humboldt), vom 17. März 1832, das Trendelenburg (a. a. O., S. 549f.) sehr mit Recht wieder aufs Nachdrücklichste für die Würdigung des 'Faust' betont hat: „Das beste Genie ist das, welches alles in sich aufnimmt, sich alles zuzueignen weiß, ohne daß es der eigentlichen Grundstimmung, demjenigen was man Charakter nennt, im mindesten Eintrag thue, vielmehr solches noch erst recht erhebe und durchaus nach Möglichkeit befähige." Wie weit steht von solcher bescheidenen Selbsterkenntnis und tiefen Einsicht in das lebendige Werden aller Kunst, die hier das größte dichterische Genie offenbart, die Selbstvergottung unserer modernsten Neutöner entfernt, die dichtend oder malend als Urzeuger der Kunst sich so grenzenlos erdreusten!



schneller als die vom Wind getriebenen Wolken ereilt sie die Reiterscharen“ (II 16, 22—25). Vorher aber geht hier ein neues charakteristisches Bild in einer echten Strophe: „Weder durch Schätze noch durch Herrschergewalt, durch den konsularischen Lictor lassen sich die jammervollen Erregungen des Gemüts und die Sorgen fernhalten, die um die getäfelten Decken der Paläste schweben“ (II 16, 9—12).

Aus diesen Gedichten des Horaz. die Goethe natürlich seit früher Jugend genau kannte, stammt ein wichtiges Element des Auftritts der ‘Sorge’ im Faust. Eines der für die ‘Cura’ gebrauchten Bilder kehrt in dem eben angeführten Vers der ‘Vier Jahreszeiten’ und in der Selbstcharakteristik des grauen Dämons vor Faust wieder: die ‘Sorge’ verfolgt den Menschen selbst zu Schiff auf dem Wasser, holt ihn auch dort ein, ist auch dort für ihn unentrinnbar. Ein andres Bild, das unabwendbare Eindringen der ‘Sorge’ in die Paläste der Reichen und Mächtigen, wird in der Faustszene dramatisch vorgeführt. Und die Epitheta ‘atra’, ‘vitiosa’ geben die Farbe für das nächtliche Gespenst, das sich bei Faust einschleicht und als ‘graues’ Weib erscheint.

Wir dürfen mithin nicht zweifeln: die beiden Oden des Horaz sind wirklich eine der Quellen für den stofflich-literarischen Bestandteil der in der ‘Sorge’ verkörperten mythologischen Schöpfung Goethes. Längst hat man auch auf diese Übereinstimmung geachtet. Aber man hat dabei bisher nicht oder nicht genügend das Wichtigste in Anschlag gebracht: die allgemeine innere Beziehung, die zwischen dem ganzen Gedankengang der beiden Oden und dem szenischen Aufbau des Schlußakts der Fausttragödie besteht. Beide Oden des Horaz kontrastieren die ruhige Zufriedenheit, die in der Hütte des Landmanns wohnt, das stille Glück des Genügsamen, mit der Todesfurcht des Frevlers im Palast, mit der steten Sorge und Unruhe in den Prachtsälen der Reichen und Mächtigen. Denselben Kontrast setzt Goethe dramatisch in Szene, indem er das Hüttchen auf der Düne mit seinen frommen genügsam glücklichen Insassen erfindet und in wirksamster Weise dem von unstillbarem Verlangen getriebenen Herren des Palastes gegenüberstellt, zu dem die quälende Sorge den Weg sich nicht verwehren läßt.

Man hat aber auch aus der bemerkten Anlehnung der Faustszene an ein Horazisches Motiv nicht entschlossen die nötigen Konsequenzen gezogen. Es läßt sich zeigen, daß an dieser ganzen



Szene überhaupt noch andere, tiefer gehende antike Eindrücke mitschufen.

Darauf hätten ja schon auch die typischen Charaktere von Philemon und Baucis (aus Ovid),[1] des weitsichtigen Türmers Lynceus (aus der Argonautensage), die Lemuren der Grablegung hinweisen sollen.

Neben Horaz und noch in höherem Maße als er war hier **Vergil** Anreger. Eine allbekannte Stelle seiner Aeneïs, die Beschreibung der Unterwelt, in die Aeneas mit dem Beistand der Sibylle hinabsteigt (Aeneïs VI 264—278), bot das Vorbild. Eine Szene von düsterer Erhabenheit, Dante und Milton vorarbeitend und sicherlich von Goethe nie vergessen:

> Sie schritten durch die Einsamkeit der Nacht
> Durch Plutos ödes hohles Königreich . . .
> Im Vorhof, noch im Höllenschlunde lagern
> Die Trauer, des Gewissens Folterqualen,
> Und bleiche Krankheit, finstres Greisenalter,
> Furcht, **Hunger**, der zu bösen **Taten** rät,
> Häßlicher **Mangel** — grause Schreckgespenster —
> Und **Not** und **Tod** und diesem anverwandt
> Schlaftrunkenheit.

So die Verdeutschung von Norden, die treffend die einzelnen in der Vorhalle des als Burg gedachten Hades lagernden Schreckgespenster (terribili visu formae) wiedergibt: „häßlicher Mangel“ entspricht der „turpis Egestas“ des Originals, ‘Not’ und ‘Tod’ dem lateinischen ‘Labos’, ‘Letum’. Nur „des Gewissens Folterqualen“ ist etwas frei: bei Vergil steht „ultrices **Curae**“, d. h. „die **rächenden** Sorgen“, und das gab das Vorbild für die ‘Sorge’, die dem greisen Faust als Schwester und Botin des Todes, aber auch als **Rächerin** in seiner letzten Nacht erscheint.

Goethe hat diese dämonischen Personifikationen vereinfacht, indem er die verwandten zusammenfaßte. ‘Luctus’ und ‘Metus’

[1] Es ist oft bemerkt worden, wie diese beiden Gestalten Goethes Phantasie durch sein ganzes Leben begleitet haben. Schon 1775 ihm aus dem Stich nach Elsheimers humorvollem Genrebild ans Herz gewachsen, leben sie 1802 im Lauchstedter Festspiel und 1814 in dessen Hallischer Fortsetzung als Vater Märten und Mutter Marthe dramatisch auf, werden dann in den ‘Wahlverwandschaften’ als Muster greisen frommen Eheglücks und Friedens aufs neue beschworen und geben durch ihre Bewirtung des unerkannt sie besuchenden Jupiter im 10. Buch von ‘Dichtung und Wahrheit’ ein Beispiel fürstlicher und göttlicher Inkognitos. Für das Alter der Konzeption der Faustszene ergibt sich daraus nichts weiter als die Möglichkeit sehr frühen Ursprungs.

und die „ultrices Curae" vereinte er in der einen 'Sorge', der „atra vitiosa Cura" des Horaz; die Krankheiten (pallentes Morbi), das düstere Greisenalter (tristis Senectus) und der 'Sopor' (die Betäubung, Abstumpfung, Erstarrung) gaben ihm den Keim zu dem dramatischen Motiv der Erblindung wie zu dem vorher eine Zeitlang daneben geplanten Motiv der 'Taubheit' (d. h. Empfindungslosigkeit, Abgestorbenheit) der Beine, das ich oben S. 16 besprochen habe. Er behielt bei 'Mangel' (turpis Egestas) 'Not' und 'Tod'. Eigentümlich ist ihm nur die 'Schuld', die er durch Abspaltung aus dem ultrix-Charakter der 'Curae' und der 'malesuada Fames', d. h. des in Schuld verstrickenden, weil zu bösen Taten treibenden Hungers, als eine neue Einheit gewonnen hat. Diese Herkunft aus den Personifikationen des Vergilischen Hades-Vorhofs erklärt nun auch ganz natürlich den sonst so auffälligen schwebenden Charakter der 'Schuld', der zwischen der materiellen und moralischen Sphäre geteilt ist. Man darf daher sagen: 'Mangel', 'Not', 'Schuld' sind alle drei dämonische Gewalten aus der sozialen Sphäre, alle drei Leben zerstörend, Tod bringend; alle drei wurzeln im Materiellen, aber sie stellen eine Steigerung dar und die 'Schuld' reicht hinein in die sittliche Sphäre: sie schafft die Sünden und Verbrechen, zu denen die soziale Bedrängnis ('Not' und 'Mangel') den Weg bahnt.

X.

Wenn Goethe die Mehrzahl 'Curae' Vergils durch die eine Sorge ersetzt, so war ihm darin Vorgänger Horaz. Aber er schöpfte noch aus einer anderen antiken Quelle: Hygins Fabel von der 'Cura'. Ja sie gab für die Gestaltung nicht nur des Auftretens der 'Sorge', sondern auch der Grablegung den entscheidenden Anstoß.[1])

Goethe hat, wie aus vielen Beispielen namentlich von Morris und Erich Schmidt festgestellt ist, sein Leben lang als Rat- und

[1]) In Zusammenhang mit der 'Sorge' der Faustszene brachte nach einem flüchtigen und ganz belanglosen Hinweis Düntzers die Cura-Fabel Hygins zuerst von Wilamowitz, Goethe-Jahrbuch 1898, XIX, 7 Anm., eingehender das scharfsinnige und stoffreiche, aber bis zur Unlesbarkeit formlose Buch von Joseph Brock, Hygins Fabeln in der deutschen Literatur, München, Delphin-Verlag 1913, S. 94 ff., 133 ff., das mir erst bekannt wurde, nachdem obige Betrachtungen in allem Wesentlichen feststanden. Weder v. Wilamowitz noch Brock ziehen übrigens die von mir gezogenen Folgerungen und Schlüsse.

Hilfsbuch für antike Mythologie das Mythologische Lexikon des wackern sächsischen Schulmeisters Benjamin Hederich benutzt. Er hat daraus auch direkt poetische Stoffe und Motive geschöpft. So für seinen 'Elpenor', für 'Iphigenie in Delphi'. In der zweiten, von dem Gottschedianer Schwabe besorgten Bearbeitung des Lexikons, die 1770 erschien, steht vor dem Artikel 'Curae' ein besonderer Artikel 'Cura'. In derselben Ausgabe auch (Sp. 1450 f.) der Artikel 'Lemures', den Goethe wahrscheinlich für die Einführung der Lemuren als Totengräber im Dienste Mephistos zu Rate gezogen hat.

Der Artikel 'Curae' lautet: „Curae, -arum, waren besondere Rachegöttinnen der Alten, welche ihren Aufenthalt im Eingange der Hölle hatten, Virgil Aen. VI, v. 274, und zuvörderst für das böse Gewissen der Menschen angenommen werden. Servius ad eundem locum." Aus der Bemerkung des Servius kommt in Betracht hier nur ihr Anfang und Schluß: V. 274 luctus et ultrices posuere cubilia curae: ea dicit esse in aditu inferorum, quae vicina sunt morti ... 'curae': conscientiae quae puniunt semper nocentes.

Der Artikel 'Cura', der in der ersten Ausgabe (von 1724) noch fehlt, lautet: „Cura, -ae, soll eine Göttinn der Sorge und Unruhe gewesen seyn, Diction. portat. de Mythol. I, p. 220, wiewohl man nichts davon bey den Alten als folgende Fabel erzählet findet", darauf folgt eine wörtliche Übersetzung der 220. Fabel des Hygin mit allen Verderbnissen ihres Textes.[1]) In modernem Deutsch mit Berichtigung und Ergänzung des fehlerhaften und durch Überspringen eines Satzes entstellten Textes wäre die Fabel folgendermaßen wiederzugeben:

„Als einst die 'Sorge' über einen Fluß ging, sah sie tonhaltiges Erdreich; sinnend nahm sie davon ein Stück und begann es zu formen. Während sie bei sich darüber nachdenkt, was sie geschaffen, tritt Jupiter hinzu. Ihn bittet die 'Sorge', daß er dem geformten Stück Ton Geist verleihe. Das gewährte ihr Jupiter gern. Als sie aber ihrem Gebilde nun ihren Namen beilegen wollte, verbot das Jupiter und verlangte, daß ihm sein Name gegeben werden müsse. Während über den Namen die Sorge und Jupiter miteinander stritten, erhob sich auch die Erde (Tellus) und begehrte, daß dem Gebild ihr Name beigelegt werde, da sie ja doch ihm ein Stück ihres Leibes dargeboten habe. Die Streitenden nahmen Saturn zum Richter. Und ihnen erteilte Saturn folgende anscheinend gerechte Entscheidung: Du, Jupiter, weil du den Geist gegeben hast, sollst bei

[1]) Vgl. Jakob Bernays, Herder und Hyginus (Rheinisches Museum für Philologie 1860, Jahrg. XV S. 158—63. 168, wiederholt in seinen Gesammelten Abhandlungen, hrsg. von H. Usener, 2. Bd., Berlin, W. Hertz 1885, S. 316—21.



seinem Tode den Geist, Du, Erde, weil du den Körper geschenkt hast, sollst den Körper empfangen. Weil aber die Sorge dieses Wesen zuerst gebildet, so möge, so lange es lebt, die Sorge es besitzen. Weil aber über den Namen Streit besteht, so möge es 'homo' heißen, da es aus humus (Erde) gemacht ist."

Dem Artikel 'Lemures' bei Hederich (Sp. 1450 f.) konnte Goethe entnehmen,[1]) daß die Lemures „die abgeschiedenen Seelen der Menschen, wenn sie von den Banden des Leibes frey geworden waren" bezeichnen und zwar gleichbedeutend mit 'Larven' diejenigen, „welche keine gewisse Wohnung hatten, sondern zur Strafe für ihr böses Leben unstät und gleichsam im Elende herum schwärmeten und wackern Leuten ein leeres Schrecken einjageten", sowie die Bemerkung:

„Mit der Zeit aber wurde der Namen lemuren nur allein den Larven oder Poltergeistern und Schreckbildern eigen: Non. Marcel. c. II. § 513. Man nannte sie daher nur die nächtlichen; Hor. Ep. II, 2, 209 oder die schwarzen, Pers. Sat. V, 185."

Den Gehalt der tiefsinnigen Erzählung von der 'Cura' konnte Goethe aus der Wiedergabe bei Hederich-Schwabe, die dem an der entscheidenden Stelle entstellten Text unserer handschriftlichen Hygin-Überlieferung treu ohne jede Bemerkung folgt, nicht erfassen. Der wurde ihm erst durch Herder bekannt: wenn nicht früher aus persönlichen Gesprächen, 1787 aus der dritten Sammlung der „Zerstreuten Blätter". Dort steht die Geschichte in deutschen Versen.

Das Kind der Sorge (Suphan XXIX, 75):

Einst saß am murmelnden Strome
Die Sorge nieder und sann:
Da bildet' im Traum der Gedanken
Ihr Finger ein lehmernes Bild.

„Was hast du, sinnende Göttin?
Spricht Zeus, der eben ihr naht.
„Ein Bild von Thone gebildet,
Belebs, ich bitte dich, Gott."

„Wohlan dann! Lebe! — Es lebet!
Und mein sei dieses Geschöpf!" —
Dagegen redet die Sorge:
„Nein, laß es, laß es mir, Herr.

Mein Finger hat es gebildet." —
„Und ich gab Leben dem Thon",

[1]) Über weitere Anregungen archäologischer Art, die hier im Spiele sein können, vgl. besonders E. Schmidt a. a. O. zu 11512 S. 395.

Sprach Jupiter. Als sie so sprachen,
Da trat auch Tellus [1]) hinan:

„Mein ist's! Sie hat mir genommen
Von meinem Schoße das Kind.“
Wohlan, sprach Jupiter, wartet,
Dort kommt ein Entscheider, Saturn. [2])

Saturn sprach: „Habet es alle!
So wills das hohe Geschick.
Du, der das Leben ihm schenkte,
Nimm, wenn es stirbet, den Geist.

Du, Tellus, seine Gebeine:
Denn mehr gehöret dir nicht.
Dir, seiner Mutter, o Sorge,
Werd' es im Leben geschenkt.

Du wirst, so lang es nur atmet,
Es nie verlassen, dein Kind.
Dir ähnlich wird es von Tage
Zu Tage sich mühen ins Grab.“

Des Schicksals Spruch ist erfüllet.
Und Mensch heißt dieses Geschöpf.
Im Leben gehört es der Sorge:
Der Erd im Sterben und Gott.

Hygins Fabel ist nach allgemeiner Ansicht die Umbildung einer griechischen Quelle. Aber so wie sie in unserm Hygin-Text erscheint, beruht sie auf einer lateinischen Vorlage. Denn die (übrigens richtige) Etymologie 'homo' von 'humus' hat im Griechischen keine Entsprechung. Indessen der Gedanke, daß der Mensch nach der Mutter Erde (humus) benannt sei, wurzelnd natürlich im Schöpfungsbericht des 1. Buchs Mose, ist auch im Abendland alt und hat sich tief eingesenkt in die religiösen Anschauungen. der griechisch-römischen Welt.[3])

Dem Mittelalter hat ihn Isidor von Sevilla durch sein Weltbuch ,Etymologiae' oder 'Origines' eingeimpft (XI 4, 4—11). Er stellte der Etymologie homo von humus = 'Erderschaffener' die andere Etmologie gegenüber ἄνθρωπος = „nach oben Blickender“

[1]) Fußnote Herders: Die Erde.
[2]) Fußnote Herders: Die Zeit.
[3]) Ich kann dies leider hier nicht weiter ausführen und verweise nur auf das schöne Buch von Albert Dieterich, Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion. Leipzig-Berlin, Teubner 1905.

schneller als die vom Wind getriebenen Wolken ereilt sie die Reiterscharen" (II 16, 22—25). Vorher aber geht hier ein neues charakteristisches Bild in einer echten Strophe: „Weder durch Schätze noch durch Herrschergewalt, durch den konsularischen Lictor lassen sich die jammervollen Erregungen des Gemüts und die Sorgen fernhalten, die um die getäfelten Decken der Paläste schweben" (II 16, 9—12).

Aus diesen Gedichten des Horaz, die Goethe natürlich seit früher Jugend genau kannte, stammt ein wichtiges Element des Auftritts der 'Sorge' im Faust. Eines der für die 'Cura' gebrauchten Bilder kehrt in dem eben angeführten Vers der 'Vier Jahreszeiten' und in der Selbstcharakteristik des grauen Dämons vor Faust wieder: die 'Sorge' verfolgt den Menschen selbst zu Schiff auf dem Wasser, holt ihn auch dort ein, ist auch dort für ihn unentrinnbar. Ein andres Bild, das unabwendbare Eindringen der 'Sorge' in die Paläste der Reichen und Mächtigen, wird in der Faustszene dramatisch vorgeführt. Und die Epitheta 'atra', 'vitiosa' geben die Farbe für das nächtliche Gespenst, das sich bei Faust einschleicht und als 'graues' Weib erscheint.

Wir dürfen mithin nicht zweifeln: die beiden Oden des Horaz sind wirklich eine der Quellen für den stofflich-literarischen Bestandteil der in der 'Sorge' verkörperten mythologischen Schöpfung Goethes. Längst hat man auch auf diese Übereinstimmung geachtet. Aber man hat dabei bisher nicht oder nicht genügend das Wichtigste in Anschlag gebracht: die allgemeine innere Beziehung, die zwischen dem ganzen Gedankengang der beiden Oden und dem szenischen Aufbau des Schlußakts der Fausttragödie besteht. Beide Oden des Horaz kontrastieren die ruhige Zufriedenheit, die in der Hütte des Landmanns wohnt, das stille Glück des Genügsamen, mit der Todesfurcht des Frevlers im Palast, mit der steten Sorge und Unruhe in den Prachtsälen der Reichen und Mächtigen. Denselben Kontrast setzt Goethe dramatisch in Szene, indem er das Hüttchen auf der Düne mit seinen frommen genügsam glücklichen Insassen erfindet und in wirksamster Weise dem von unstillbarem Verlangen getriebenen Herren des Palastes gegenüberstellt, zu dem die quälende Sorge den Weg sich nicht verwehren läßt.

Man hat aber auch aus der bemerkten Anlehnung der Faustszene an ein Horazisches Motiv nicht entschlossen die Konsequenzen gezogen. Es läßt sich zeigen, daß an dies



Szene überhaupt noch andere [illegible] mitschufen.

Darauf hätten ja schon [illegible] Philemon und Baucis aus [illegible] Lynceus (aus der Argonautensage [illegible] hinweisen sollen.

Neben Horaz und noch in [illegible] Vergil Anreger. Eine allbekannte Stelle [illegible] schreibung der Unterwelt, in die Aeneas [illegible] Sibylle hinabsteigt (Aeneis VI 264—[illegible] Szene von düsterer Erhabenheit, [illegible] und sicherlich von Goethe nie vergessen.

> Sie schritten durch die Einsamkeit [illegible]
> Durch Plutos ödes hohles Königreich
> Im Vorhof, noch im Höllenschlunde [illegible]
> Die Trauer, des Gewissens Folterqualen
> Und bleiche Krankheit, finstres [illegible]
> Furcht, Hunger, der zu [illegible]
> Häßlicher Mangel — grause [illegible]
> Und Not und Tod und diesem [illegible]
> Schlaftrunkenheit.

So die Verdeutschung von Norden, die [illegible] der Vorhalle des als Burg gedachten Hades [illegible] gespenster (terribili visu formae) wiedergibt [illegible] entspricht der „turpis Egestas" des Originals [illegible] lateinischen 'Labos', 'Letum'. Nur [illegible] ist etwas frei: bei Vergil steht „ultrices [illegible] rächenden Sorgen", und das gab das Vorbild [illegible] die dem greisen Faust als Schwester und B[illegible] auch als Rächerin in seiner letzten Nacht er[illegible]

Goethe hat diese dämonischen Personifika[illegible] indem er die verwandten zusammenfaßte. [illegible]

[1]) Es ist oft bemerkt worden, wie diese beiden [illegible] durch sein ganzes Leben begleitet haben. Schon 17[illegible] Elsheimers humorvollem Genrebild aus Herz gewa[illegible] stedter Festspiel und 1814 in dessen Hallischer Fo[illegible] und Mutter Marthe dramatisch auf, werden dann in [illegible] als Muster greisen frommen Eheglücks und Friedens [illegible] geben durch ihre Bewirtung des unerkannt sie [illegible] von [illegible] und Wahrheit' ein Beispiel fürstlicher [illegible] F[illegible] der Konzeption [illegible]stszene erg[illegible] [illegible]eit sehr fr[illegible]

(von 'ἀνά' und ὠπ-). Er beruft sich dann aber auf Ovid (Metamorph. I 84): „Während die übrigen lebenden Wesen niedergebeugt zur Erde blicken, gab Gott dem Menschen ein nach oben gerichtetes Gesicht und gebot ihm den Himmel anzuschauen und das Antlitz aufwärts zu den Sternen zu erheben." Der Mensch sei also „zur Himmelsschau bestimmt, damit er Gott suche, nicht aber gleich dem Vieh zur Erde strebe.

Das Zitat aus Ovid enthält einen weit verbreiteten Topos der spätantiken stoisch-platonischen Popularphilosophie, der wohl dem großen Poseidonios von Apamea seine fortwirkende Prägung dankt,[1]) jenem merkwürdigen Gelehrten und Propheten, dessen universelle wissenschaftliche Bedeutung eigentlich erst der Germanist Karl Müllenhoff in seiner Deutschen Altertumskunde enthüllt hat. Der hier vorliegende Gedanke hat im Mittelalter, namentlich aber neu durchglutet und beseelt in der Renaissance eine wichtige Rolle gespielt. Er hat auch die religiöse Populärphilosophie der Aufklärungszeit beherrscht, was ich hier nicht näher ausführen kann, und ist Goethe seit der Kindheit geläufig gewesen.

Auch Herders Nachdichtung der Hyginfabel, obzwar er die Etymologie des Namens 'homo' nicht übernimmt, hat diese aus antiker Metaphysik und Moralphilosophie fortlebende und mit der alttestamentlichen theistischen Anthropogonie sich vereinigende Vorstellung voll herausgearbeitet.

Der Mensch ist das Geschöpf der 'Sorge' und stammt aus der Erde. Aber Gott gab ihm das Leben. Darum gehört ihm bei dem Tod des Menschen dessen Geist, der Erde aber der Leib. Doch solange er lebt, ist er das Kind der Sorge, sie wird ihn nie verlassen, ihr, der Sorge, ähnlich wird er von Tag zu Tage sich mühen bis ins Grab.

Ein Gegenstück und doch zugleich eine Bekräftigung dieser antiken, halb heidnischen, halb christlichen Ansicht des Menschenschicksals hat Goethe in seinem Faust liefern wollen.

Faust, der Übermensch, in dem Schaffensdrang, der stets aus

[1]) Vgl. darüber meinen Kommentar zum 'Ackermann aus Böhmen' (= Vom Mittelalter zur Reformation III, 1) Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1917, S. 315—320 und meine (noch nicht veröffentlichte) Akademieabhandlung „Platonische und freireligiöse Züge im 'Ackermann aus Böhmen' (vorgetragen in der Gesamtsitzung der Berliner Akademie der Wissensch. 31. März 1921, s. Sitzb. 1921, S. 305, demnächst vollständig erscheinend in den Abhandlungen der Berliner Akademie d. Wissensch., Phil.-hist. Kl.).

dem Augenblick quillt und unaufhaltsam vorwärts stürmt, bleibt, seitdem er sich der Magie ergeben, frei von der 'Sorge'. Aber am Ende, nachdem er die düstere Macht der Magie innerlich überwunden, steht er auf dem Weg „ins Freie“, gerüstet, der Natur ein Mann allein gegenüberzutreten, und deshalb und weil er seine Erdenmission erfüllt hat, weil die Bedingungen des Vertrags mit Mephisto in Kraft treten, verfällt jetzt sein körperlicher Teil dem natürlichen Menschenlose, wird Eigentum der Erde. Die Grablegung durch die Unterweltsgeister, die Lemuren, führt das handgreiflich vor. Fausts Leib wird vor unsern Augen in die Erde gebettet, von der sein Geist bis zum letzten Atemzug emporstrebte zum Ewigen, Göttlichen. Aber gleichzeitig kommt auch die zweite Entscheidung Saturns in dem Rechtsstreit zwischen Gott und der Erde zur Darstellung: Faust ist wieder Mensch, natürlicher, reiner Mensch und darum gehört wie in Hygins Parabel sein Geist nach des Schicksals Willen Gott. Wie Hygins Geschichte hier ihren naturalistisch-heidnischen Charakter darin bewährt, daß sie auf ein Gericht nach dem Tode, auf eine Sonderung der guten und bösen Menschen und ihrer Geschicke nach dem Tode verzichtet, vielmehr dem menschlichen Geist überhaupt und allgemein die Heimkehr zu Gott zuschreibt, so hat auch Goethe, wenn er auch früher eine Zeitlang ein Gericht über Fausts Seele nach seinem Tode plante, die schließliche Ausführung des Endes so gestaltet, daß über Würdigkeit und Verdienst des Aufstiegs der Seele zu Gott kein Wort mehr fällt. Die Entscheidung steht bei Gott bereits fest mit dem Augenblick des Todes. Nach seinem Willen greifen die himmlischen Mächte, die Engel ein, wehren kämpfend dem Anspruch Mephistos auf Fausts Seele und tragen sein Unsterbliches mit sich fort aufwärts, dem Himmel entgegen, zu weiterer Entwicklung. Dabei wirkte, wie ich vor Jahren zu zeigen versucht habe („Faust und Moses“, Sitzungsberichte der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1912, S. 358—403, 627—59, 736—89),[1]) auch ein

[1]) Auf Trendelenburgs Widerspruch gegen meine Darlegungen (Faust II S. 534f.) will ich hier nicht näher eingehen. Höfliche Verwahrung muß ich indessen dagegen einlegen, daß er meine Inhaltsangabe des ersten Teils meiner Untersuchung (Sitzb. S. 357) mit dem Anschein genauer und wörtlicher Wiedergabe abdruckt, dabei aber deren Schlußsatz (5 Zeilen) unter den Tisch wirft. In diesem Schlußsatz war gesagt, daß die Persönlichkeit des Moses den Aufbau des ganzen Faustdramas beeinflußt hat. Diese Einflüsse seit der Geniezeit, lange vor 1781, bemühte sich meine Untersuchung auf vielen Seiten sicherzustellen. Trendelenburg ignoriert das, wie er den Schlußsatz meines Referats ignoriert. Und so

Motiv der Moses-Sage ein, das Gottes Eingreifen und den Kampf der Engel gegen die finstern Dämonen bei der Bestattung des Gottesfreundes darstellt, wie ja auch Fausts Tod gleich dem Scheiden Moses erfolgt mit dem Ausblick auf ein ihm unerreichbares paradiesisches Zukunftsland.

XI.

In Christi Bergpredigt steht das Gebot: „Sorget nicht für den andern Morgen; denn der morgende Tag wird für das Seine sorgen. Es ist genug, daß ein jeglicher Tag seine eigene Plage habe“ (Matth. 6, 54). Und vorher geht die Warnung: „Sorget nicht für euer Leben, was ihr essen und trinken werdet; auch nicht für euren Leib, was ihr anziehen werdet ... Sehet die Vögel unter dem Himmel an; sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen; und euer himmlischer Vater nähret sie doch. Seid ihr denn nicht viel mehr als sie? Wer aber ist unter euch, der seiner Länge Eine Elle zusetzen möge, ob er gleich darum sorget“ (Matth. 6, 25—27).

„Die Sorge dieser Welt und der Betrug des Reichtums“ steht nach Christi Gleichnis vom Säemann (Matth. 13, 22) den Dornen gleich, unter denen das vom Säemann gesäte Wort vom Himmelreich erstickt. Christus spricht zu der in tätiger häuslicher Arbeit ihm dienenden Martha: „Martha, Martha, du hast viel Sorge und Mühe“ und stellt ihr Maria, die „das Gute erwählet“ (Luk. 20, 41 f.) gegenüber. Das christliche Altertum und Mittelalter lehrte fortan die beiden Schwestern als die gegensätzlichen Typen der „vita activa“ und „vita contemplativa“ betrachten. Dazu stimmt die Mahnung des 1. Petrusbriefs (5, 6. 7): „Alle eure Sorge werfet auf Ihn, denn Er sorget für euch“; in der Vulgata: „omnem sollicitudinem vestram proicientes in eum, quoniam ipsi cura est de vobis.“

---

kann er spöttisch fragen (S. 537): „Und ist es wirklich glaublich, daß Goethe in der Zeit, wo er seinem Ingrimm über die Sage vom Kampf an Moses' Leiche so drastisch Ausdruck gibt [„alberne Judenfabel“: Brief an Maler Müller von 1781], sich hinsetzt, just die „alberne Judenfabel“ sich zum Muster genommen und danach den Schluß seines Faust geformt habe?“ Mit keinem Wort habe ich angedeutet, daß Maler Müllers Gemälde erst Goethe das Motiv zugeführt haben müsse. Er kannte es längst, hatte es meiner Ansicht nach längst in die Konzeption seines Faust aufgenommen (Sitzb. S. 381, Z. 4 ff.). Denn das war ja gerade das Ziel meiner ganzen Beweisführung: schon mit den Anfängen der Faustdichtung ist der Moses-Typus verwachsen (vgl. z. B. a. a. O. S. 387 f. 396 ff.).

Im altchristlichen Sinn ist 'die Sorge', die 'sollicitudo', die fortwährende ängstliche hastende Besorgnis um das irdische Gut, die Erwerbsgier und Gewinnsucht, und vor ihr warnten die Kirchenväter mit starken Worten. Bei einzelnen von ihnen steigerte sich diese Abneigung durch das Vorbild der christlichen Urgemeinde, das die Apostelgeschichte schildert, wie in Erinnerung an die alttestamentliche Pflichtenlehre und an den Urstand des Menschengeschlechts zum Rigorismus, der im Gemeinbesitz, im Kommunismus die von Gott gewollte Ordnung und im Privateigentum Usurpation sah.

Dabei wirkten auch Theorien des antiken Heidentums nach. Das neutestamentliche Stichwort der Sorge (*Μέριμνα*, Vulgata: sollicitudo) war bereits in der stoischen Moralphilosophie und Kulturwissenschaft ein fester Terminus. So wird er in dem für unsere Kenntnis dieser Probleme grundlegenden 90. Brief Senecas, den natürlich auch Goethe gekannt hat, für die Schilderung des primitiven Menschen benutzt, der das sittliche Ideal verkörpert: „Jene Menschen, die irgendein dichter Wald gegen die Sonne schützte, die vor der Strenge des Winters oder Regengüssen gesichert in einem dürftigen Obdach aus Zweigen lebten, verbrachten friedlich ihre Nächte, ohne Seufzer. Uns aber wälzt die Sorge (sollicitudo) auf unsern Purpurbetten und hält uns wach mit schärfsten Stacheln." Da haben wir die stoische Antithese des ohne Sorge lebenden Armen in seiner Hütte und der von der Sorge gequälten Schlaflosigkeit des Reichen in seinem Palast. Genau dieselbe Antithese wie in den oben besprochenen Oden des Horaz, genau die nämliche Antithese wie im Schlußakt des Faust der Kontrast des Hüttchens auf der Düne mit seinen sorgenfreien genügsamen Bewohnern und des Herrscherpalasts mit seinem unersättlichen Besitzer, dem die 'Sorge' in der letzten Nacht den Schlaf raubt.

Die Franziskanische Armutsbewegung gab diesem alten kynisch-stoischen und christlichen Gedanken einen neuen hinreißenden Schwung. Der heilige Franz von Assisi redete nach der Legende des Thomas von Celano zu den Vögeln also: „Meine Brüder Vögel, gar viel müßt ihr euren Schöpfer preisen ..., der euch die Schwingen zum Fliegen gab und alles Notwendige. Als Adlige schuf euch Gott unter seinen Geschöpfen, und in der Reinheit der Lüfte wies er euch eure Wohnung an; ihr säet nicht, ihr erntet nicht, er selbst schirmt und leitet euch, ohne daß ihr sorget in Arbeit."

Das hat Goethe unmittelbar nicht gekannt. Aber in dem mystischen Spiritualismus und Pietismus, mit dem er vor und während der Frankfurter Geniezeit in enger Fühlung stand, lebte diese Anschauung über die Sorge um das Alltägliche des Lebens nach. Und ein hervorragendes mystisches Gedicht Englands aus dem 14. Jahrhundert, das auch in der Reformationszeit große Wirkung tat, die Vision William Langlands über 'Piers Plowman' (Peter den Pflüger) benutzt als Angelpunkt in der religiösen Entwicklung ihres Helden jene Warnung der Bergpredigt vor der Sorge, führt dann den Dichter selbst ein als sorgenlosen in die Weite wandernden Menschen (im Geiste etwa von Goethes „Wanderlied" in den „Wanderjahren"!), läßt die als Personifikation auftretende „Geduld" einen sündigen, aber zur Umkehr fähigen Vertreter der „vita activa" belehren über die Befreiung von der Sorge als die Glücksquelle, die in der Armut fließt, und beruft sich dabei auf Seneca, der in der Tat oftmals in seinen Briefen die von Sorge befreiende und befreite Fröhlichkeit der Genügsamkeit und Armut preist. Ja, die „Sorglosigkeit" erscheint in dem englischen Pflüger-Gedicht selbst in Person und kündet die gleiche Lebenskunst.[1])

Goethe hat davon schwerlich etwas gewußt, obgleich er auf jenes alte englische Gedicht und seinen alten Abdruck durch die Inhaltsangabe und Charakteristik in Percys 'Reliques' hingewiesen werden konnte. Hat er doch diesen 'Reliques' für das dem Totengräberlied im „Hamlet" nachgebildete Lemurenlied eine ältere Fassung erweislich entlehnt und mußte doch der Rechtsstreit zwischen 'Tod' und 'Leben', der im 'Piers Plowman' wie in einem von diesem abhängigen, gleichfalls bei Percy besprochenen jüngeren Gedicht[2]) eine Rolle spielt, Goethes Interesse ganz besonders anlocken, da ihn schon in Straßburg nach Ausweis der 'Ephemeriden' die spätmittelalterlichen Belials- und Satansprozesse gefesselt hatten (was gerade in den Vorstufen des Faustschlusses zeitweise nachwirkte und zum Entwurf einer Gerichtsszene im Himmel führte).

Aber mir liegt hier nur daran zu zeigen: das alte kynisch-stoische und auch epikurische „Quid sit futurum cras fuge quaerere"

[1]) Näheres hierüber in meinem, seit Jahren im Satz stehenden, aber noch nicht erschienenen Buch: 'Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit' (= Vom Mittelalter zur Reformation III. Band 2. Teil, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung), S. 231 f., ferner 5. Kap. II, 5, 5 a, b, e.

[2]) Über dieses Gedicht 'Death and Life' s. 'Dichter d. Ackerm.' S. 212 bis 220.

(Horaz Carm. I 9, 13) hatte die christliche Ethik, insbesondere der unbedingte Theismus mystischer Frömmigkeit zu einem sittlichen Schlagwort ausgeprägt, dem Goethe dann mit tiefer und freier Religiosität eine neue eigene Wendung gab als Leitgedanken des Faustschen Übermenschentums.

XII.

Das lateinische Wort 'cura' ist doppelsinnig: es bedeutet sowohl 'Sorge', 'Besorgnis', 'ängstliche Bemühung' als 'Fürsorge', 'Sorgfalt', 'Hingabe'. Dieser Doppelsinn lebt auch in der Fabel Hygins von der Cura, desgleichen in Herders Nachdichtung.

Demgemäß hat die antike Ethik, derselbe Seneca, der die Freiheit von Sorge verherrlicht, die 'cura', die Horaz 'atra' und 'vitiosa' nennt, gefeiert als Quelle des Guten im Menschen. In seinem letzten Brief (ep. 124), den Goethe natürlich gleichfalls kannte, heißt es: „Unter den vier existierenden Naturen (Baum, Tier, Mensch, Gott) unterscheiden sich die beiden letzten, die allein mit Vernunft begabt sind, dadurch, daß Gott unsterblich, der Mensch sterblich ist. Bei ihnen nun vollendet das Gute des Einen, nämlich Gottes, seine Natur, bei dem andern, dem Menschen, die Sorge (cura)": unius bonum natura perficit, dei scilicet, alterius cura, hominis.

Hier also ist die Sorge nicht die niederziehende, in das Irdisch-Materielle verstrickende, in den Staub drückende Kraft, nicht das Erbteil des aus Erde geformten Menschenbildes. Sie ist vielmehr die Macht, die den erdgebornen Menschen aufwärts hebt, ihn Gott nähert, indem sie ihm das erwirbt, was jener von Natur besitzt: das Gute.

Jetzt erst, bei Beachtung dieser positiven Seite des Begriffs 'cura' verstehen wir den tiefen Sinn, die eigentliche Lehre jener Parabel Hygins von der Cura, die den Menschen aus Erde formt und für ihn von Jupiter den Geist erbittet und erhält. In der lebenslänglichen cura des Menschen steckt ein irdisches, niederziehendes, ins Materielle gerichtetes Element und auch ein zum Göttlichen emporstrebendes.

Man hat die positive cura des Seneca, die dem Menschen erwirbt, was Gott von Natur besitzt, mit 'Bemühung' übersetzt und jener oben (S. 25f.) zu Worte gekommene Interpret[1]) der 'Sorge'

[1]) Rosenthal hat einem Winke von Wilamowitz' folgend die Bedeutung der positiven Sorge für die Faustszene betont und auch Senecas 124. Brief herangezogen, aber leider Irriges gefolgert.

im 'Faust' hat sie in seiner wunderlich vergriffenen Betrachtung über diese Szene einfach dem 'strebenden Bemühen' Fausts gleichgesetzt. Sie ist aber mehr: etwas Edleres, Höheres. Sie ist die Fürsorge. Nicht ist sie, um Faustisch zu reden, der dunkle Drang des in seinem Kerne guten Menschen, sondern der 'Gemeindrang'.

Als Goethe das Ende seines Faust zu gestalten versuchte, klang dieser Gedanke in ihm auf.

Faust im titanischen Übermenschentum hat sich der menschlichen Sorge, der Mutter der Menschen, mit jähem wilden Begehren entwunden, weil er an ihr nur das Niederdrückende des Materiellen empfand, weil wie er meinte, sie seinem Geist nur immer fremden Stoff andrängte und die Leben gebenden Gefühle ihm im irdischen Gewühle erstarren ließ, weil sie ihn, der sich Ebenbild der Gottheit dünkte, zum Wurm erniedrigte, der den Staub durchwühlt (V. 634f., 653ff.), weil sie ihn an den Boden heftete. Er hatte vor dieser Sorge erst Rettung gesucht durch Selbstmord, dann von den Osterglocken ins Leben zurückgerufen, Rettung bei Mephisto, allen Erdenfreuden fluchend und sich ihm im Wettvertrag verpflichtend. Mephisto aber im Selbstgespräch vor der Schülerszene bekennt, er wolle ihn dadurch zugrunde richten, daß er diesen ungebändigt immer vorwärts dringenden Geist, dessen übereiltes Streben der Erde Freuden überspringt, durch das wilde, flache, unbedeutende Leben schleppen werde, damit er darin starre und klebe. Er will also gerade das herbeiführen, was Faust voller Abscheu als Wirkung der 'Sorge' erfahren und von sich gewiesen hatte: das „Erstarren in dem irdischen Gewühle", das Durchwühlen des Staubes als Wurm. Und als dann der Rachegeist der Unterwelt, die 'Sorge', die Botin und Vorläuferin ihres Bruders, des Todes, zusammen mit ihren dämonischen Geschwistern leibhaft den greisen Faust umraunt, da will sie in demselben Sinn, wie früher Mephisto, sein Inneres durch 'Finsternisse', seine Tatkraft durch Entschlußlosigkeit nnd tastendes Wanken lähmen, sein Dasein in ein Schweben zwischen Erstickung und Atmen verwandeln, sie will ihn, den einst vorwärts Stürmenden, aber nun bedächtig Fortschreitenden, „an seine Stelle heften und so zur Hölle bereiten". Denn es soll so sein strebendes Bemühen erlöschen, er soll beharren und dadurch 'Knecht' werden der dunkeln Mächte, wie er es im Wettvertrag Mephisto zugesagt hatte. In dem Augenblick aber, wo dies geschehen würde, da ist gleichfalls nach diesem

Vertrag sein Leben abgelaufen. Mephisto hat dann das Recht, seiner Uhr Stillstand zu gebieten.

Dennoch ist die 'Sorge' nicht etwa ein dienstbarer Geist des Mephisto und nicht etwa von ihm gerufen. Sie gehört im Sinne Goethes mit ihren drei Geschwistern vielmehr zu jenen Naturgeistern, deren elementares Wesen und Leben an sich in moralischer Hinsicht neutral ist. Sie stammen aus einer Sphäre, die jenseits des Menschlichen liegt. Sie können deshalb auf den Menschen hemmend, schädigend, sie können auf ihn auch fördernd, helfend wirken oder auch ohne Einfluß an ihm vorübergehen. Sie können nach der poetischen Mythologie des jungen Goethe, die für den 'Faust' verbindlich bleibt, wie im Grunde auch der Dichter Goethe sein Leben lang an ihr festhielt, als elementare Geister dem Menschen je nach dessen Lage und Gemütszustand böse oder gut oder indifferent erscheinen.

Goethe hat die Tragik dieser Szene, daß Faust, der am farbigen Abglanz das Leben sucht und dessen ganzes Schaffen im Sehen seine Grundlage hat, nun erblindet, noch zu überbieten vermocht. Aus eigener Seelenkraft ohne ein Zauberwort (V. 11423) überwindet Faust, wenn auch unter tiefer Beunruhigung und Erschütterung, den Dämon Sorge. In sein Inneres konnte sie nicht jene Finsternisse senken, die sie über die meisten Menschen ihr ganzes Leben lang verhängt. In ihm leuchtet helles Licht. Das treibt ihn und stärkt ihn zu neuem Entschluß, zu höherem und höchstem Wagen.

Noch mitten in der Nacht befiehlt er mit äußerster, geradezu brutaler Heftigkeit den Arbeitern, das größte Werk zu vollenden. Otto Harnack, der im übrigen sehr besonnen die verfehlten Aufstellungen Türcks abwehrt, hat hier und für V. 11551—56 ihm folgend angenommen, es mache sich in dieser plötzlichen Hast und Überstürzung doch „die verwirrende und verfinsternde Wirkung der 'Sorge', d. h. des lebenzerstörenden Todesdämons, geltend.[1]) Ich glaube nicht, daß dies Goethe gewollt hat. Die wilde Überstürzung des blinden, von Todesnacht schon Beschatteten ist psychologisch wohl begründet: sie ist der jähe Ausbruch des letzten Triumphes, die letzte, leidenschaftlichste Auflehnung gegen die Mächte der Finsternis. Die letzte und ergreifendste Bewährung des dunkeln Drangs, von dem der Herr sprach, die edelste Betätigung des nie erlahmten strebenden Bemühens.

[1]) A. a. O. S. 572 zu V. 11495—98.

Aber dieses strebende Bemühen ringt sich jetzt los von seiner Ich-Natur und wächst empor zu der Vorstellung eines neuen, eines erhabenen Ziels.

Früher hatte er nur an Ausbreitung seines Besitzes und seiner Herrschaft gedacht. Mit klugem Sinn wollte er von der geplanten Warte „betätigen des Volkes breiten Wohngewinn". Das heißt: er wollte weite Strecken Siedlungsland für zahlreiche Menschen bewohnbar machen, Land „kolonisieren", wie es Friedrich der Große in den polnischen Provinzen unternahm. An ihn hat Goethe hier doch wohl ebenso wirklich gedacht, wie bei dem Motiv des dem Herrscher lästigen Hüttchens mit seinem Kapellengeläut an die Mühle des Potsdamer Müllers. Hierfür weist uns Goethe selbst durch die Parabase des Mephisto (V. 11286 f.) auf einen alttestamentlichen Parallelfall hin, die Geschichte König Ahabs von Samaria im ersten Buch der Könige Kap. 21.

Früh hat Goethe das sich immer wiederholende „Vorkommen gleichbedeutender und Gleiches deutender Nachrichten, Handlungen, Begebenheiten unter allen Völkern" als ein Grundgesetz der Menschengeschichte erkannt und tiefsinnig in poetischem Schaffen wie in seinem Denken und Forschen gestaltet. Erfüllt von der lebendigen Gewißheit dieses 'Symphronismus' (Wanderjahre I 2, 2. Kap., Jub. XIX 185) sieht seine dichterische Phantasie neben der Potsdamer Mühle am Schloß von Sanssouci den Weinberg des Jesreeliters am Palast des Königs von Samaria und neben beiden das Dünenhüttchen von Philemon und Baucis, Fausts Palast, neben Friedrich dem Großen König Ahab und den Herrscher Faust.

Im siegreichen Ringen mit dem dämonischen Gespenst, der grauen 'Sorge', d. h. menschlich-psychologisch: nach schwerem Seelenkampf mit dem Grauen und Entsetzen über die ungewollten Frevel seines Lebens, die aus seiner Verstrickung in die Magie hervorgingen, hat Faust die Kraft gewonnen, sich über sein bisheriges Wollen hinauszuschwingen. Auch über jenes Gebot für den tüchtigen Menschen: „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück, Er, unbefriedigt jeden Augenblick" (V. 11451 f.) wächst er empor. Schon in diesem Gebot verriet das Wort: „dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm" leise die neue Auffassung der materiellen Seite des Erdenlebens. Das Materielle drängt sich danach nicht mehr bloß als fremder Stoff lähmend, ertötend dem Geiste an. Der Geist des Tüchtigen vermag vielmehr das Materielle in diesem irdischen Leben zu beherrschen und darauf seine höheren Zwecke

aufzubauen. Weil und sofern er das vermag, ist er eben tüchtig. Ihm also kann die 'Sorge' nichts anhaben. Vielmehr nutzt er die Sorge zur Erfüllung der Forderung des Geistes. Ihm also wandelt sich der elementare Dämon aus einem bösen zu einem guten. Oder anders ausgedrückt: für ihn zeigt die Sorge nicht mehr den Zug zum Boden, sondern den Zug zur Höhe.

Faust hatte sein Land nur durch härteste Knechtsarbeit dem Meer abgewonnen. Baucis wußte dem Wanderer zu erzählen, wie Tags die „Knechte“ mit Hacke und Schaufel lärmten, wie Menschenopfer bluteten, wie Nachts des Jammers Qual erscholl (V. 11223. 11227 f.). Mag sie das Beobachtete abergläubisch übertreiben, gewiß ist, daß sie nach des Dichters Willen eine wirklich vorhandene Gewaltsamkeit bei der Durchführung des von Faust unternommenen Werkes beschreiben soll. Und diese brutale Strenge der befohlenen und rücksichtslos erzwungenen Arbeit unfreier Menschenkräfte, denen dämonische Wesen zu Hilfe kommen, steigert der erblindete Faust in heftiger Auflehnung gegen die siegreich bekämpfte Sorge noch höher (V. 11502 f.):

> Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.
> Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann!
> Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
> Erfolgt der allerschönste Preis;
> Daß sich das größte Werk vollende,
> Genügt ein Geist für tausend Hände.

Vorher wurde wenigstens nur am Tage gearbeitet, jetzt aber ruft er die Schlafenden um Mitternacht vom Lager auf ans Werk. Es gibt hier nur einen Herren und einen Geist, der alles erdenkt und leitet, alles befiehlt und ordnet, in dessen Dienste blindlings gehorchend tausend Knechte ihre Hände regen. Es ist ein Bild des aufgeklärten Despotismus des Maschinenstaats Friedrichs des Großen. Faust ist hier, was nach der Ansicht des Staatstheoretikers des 18. Jahrhunderts, z. B. Schlözers, der Souverän des wohleingerichteten Staates sein soll: „Maschinendirektor“.[1])

Auch in der nächsten Szene, im großen Vorhof des Palastes bleibt Fausts Stellung unverändert. Er hört das Geklirr der

---

[1]) Vgl. Arnold Oskar Meyer, Kants Ethik und der preußische Staat, in der Festschrift für Erich Marcks. Stuttgart, Cotta, 1921. Daß die hier mit Recht bekämpfte Gleichsetzung der Kantischen Staatslehre und Ethik mit der im altpreußischen Staat verkörperten Staatsauffassung irrig ist, war übrigens schon aus Hayms Herder II 246 zu ersehen.



Spaten, die sein Grab schaufeln, erfreut, weil er annimmt, daß sie sein Werk fördern (V. 11540): „Es ist die Menge, die mir frönet". Also noch immer Frondienst, nichts von freier Arbeit. Und immer stärker kehrt Faust in seinem ungeduldigen Eifer nach idealem Ziel den Herrenstandpunkt hervor. Er ruft den „Aufseher" (Mephisto) herbei und befiehlt (V. 11551 ff.):

> Wie es auch möglich sei,
> Arbeiter schaffe Meng' auf Menge,
> Ermuntre durch Genuß und Strenge,
> Bezahle, locke, presse bei.

Der mit Gewalt und mit Lockmitteln aller Art skrupellos wirkende Zwang zur Arbeit erreicht in förmlicher Arbeit-Erpressung den höchsten Gipfel.

Nun aber folgt die Peripetie: innerlich freilich vorbereitet, dramatisch jedoch als Sprung und Bruch.

Faust glaubt, während die von Mephisto herbeigerufenen Lemuren, d. h. die Totengespenster, ihm das Grab gegraben haben, daß die von ihm befohlene Entsumpfungsanlage in emsiger Bemühung seiner Arbeiter vollendet werde und nun nur noch ein letztes Höchstes zu tun übrig bleibe. Er, der Blinde, sieht jetzt vor sich ein neues „paradiesisches" Zukunftsland: schöner und glücklicher und sittlich höher stehend als sein bisher beherrschtes Reich. In dem „freien Volk" dieses Zukunftslandes, das umrungen von der fortwährenden Gefahr des andringenden Meeres nur durch den „Gemeindrang" gesichert ist, „verdient sich nur der Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß".

In diesem Gewimmel gibt es keinen Herrscher im alten Sinn. Wenn Faust hier auf freiem Grunde mit freiem Volke zu stehen sich wünscht, so hat er auf seine Herrschaft verzichtet, so ist ihm an die Stelle des Lebensideals, das sich in Friedrichs des Großen Staatstheorie und Wirtschaftspolitik verkörpert und das Goethe durch seinen Faust bis zu diesem letzten Wendepunkt sich verwirklichen läßt, ein anderes Ideal getreten.[1])

Unstreitig schwebt, mögen bei der Einführung und ersten Ausgestaltung des Motivs der Meeresabdämmung andere Analogien

[1]) Der Umschwung ist von den Kommentatoren längst erkannt, besonders knapp und treffend bezeichnet von Witkowski in seiner höchstverdienstlichen Ausgabe (4. Aufl.) II, S. 371 zu V. 11579 f., vgl. E. Schmidt a. a. O., S. 396 und Einleitung S. XXXVII f., Traumann, Goethes Faust, München, C. H. Beck, 1914 II, 343.



der modernen Zeit und des Altertums (Kaiser Probus neben Friedrich dem Großen!, s. E. Schmidt, Jub. zu V. 11344, S. 391 f.) bestimmend gewesen sein und mag auch der „Sumpf am Gebirge" nicht die Nordsee, sondern ein südlicheres Meer (E. Schmidt a. a. O. zu V. 11127, S. 389) voraussetzen, hier jetzt nur ein Land und ein Volk und eine Zeit dem Dichter vor: der Freiheitskampf und der Freiheitsstaat Holland nach der Abwerfung der spanischen Zwingherrschaft. Das aber führt in die Sphäre Egmonts. Faust korrigiert als Sterbender im letzten Augenblick den Staatsgedanken Friedrichs des Großen durch den Volksgedanken Egmonts.

Auf Egmont wies uns auch das Gespenst der Sorge, das den Helden in seiner Todesnacht bedrängt (oben S. 34). Auf Egmont weisen viele Sprach- und Motivanklänge im Urfaust, die nach einem Wink Erich Schmidts vor Jahren Max Morris zusammengestellt hat.[1])

Ich bin daher geneigt, die Konzeption (nicht die poetische Ausführung!) der letzten Wendung in Fausts Wirken und das Motiv der Schlußworte seines letzten Vermächtnisses in die Egmontperiode Goethes zu setzen. An einen tragischen Ausgang in dem Sinne, daß Mephisto triumphierte, kann ich trotz allem, was in den letzten Jahren dafür geltend gemacht worden ist, gleich Erich Schmidt (a. a. O. S. 396) auch für den Urfaust nicht glauben:[2]) auch das Orestes- und Elpenordrama schließen mit Läuterung und Erlösung.

Allerdings trifft auf diese letzte Phase der Entwicklung Fausts und für den ganzen Schluß des Dramas im vollsten Maß zu jenes Eingeständnis des greisen Dichters, daß sein Werk die Übergänge zu rasch und die Hauptmotive zu andeutend behandle. Hier klaffen auf Schritt und Tritt Lücken. Hier kann, wer es übers Herz bringt, mit Fr. Vischer gegen die künstlerische Unzulänglichkeit Tadel und Schelte erheben. Hier muß daher die liebevolle Deutung überall sich verbinden mit Ergänzung.

Faust hat im letzten Aufflammen seines Lebens sein Empfinden über das irdische Gewühl und den täglichen Kampf ums Dasein

---

[1]) Goethe-Studien, 2. Aufl. Berlin 1902. I, 232—36.

[2]) Erwogen habe ich, ob nicht gerade der innere Zusammenhang der Faust- und der Egmont-Konzeption für einen ursprünglich geplanten tragischen Ausgang, d. h. für Verdammnis zur Hölle, sprechen könnte. Ohne das jetzt näher ausführen zu können, muß ich auch hier zu einer Verneinung kommen. Egmont ist nur äußerlich ein Gerichteter, sittlich triumphiert er, wie die Klärchen-Vision zeigt.

geändert. Während seines Ringens mit dem Gespenst der Sorge, mit der Unruhe und dem Zweifel seines Inneren ist ihm die Ahnung aufgegangen, daß die Sorge eine doppelte Natur hat oder besser ausgedrückt, daß hinter dem Nachtgespenst oder Todesdämon Sorge von negativer, lähmender, niederziehender Wirkung eine andere lichte Tageserscheinung der Sorge stehe mit einer Kraft, die das Materielle, das Erdhafte im Menschendasein begreift in seinen Beziehungen zum Geistigen und auf ihm stehend die Schritte zum Ewigen, Idealischen emporlenkt. In den Dienst dieser positiven Sorge jedenfalls will sich der vollendete Faust stellen, um zum Augenblicke sagen zu dürfen: „Verweile doch, du bist so schön!" Im Vorgefühl von solchem hohen Glück, in dem Ausblick auf das ihm unbetretbare paradiesische Land, das sein geistiges Auge schaut wie Moses mit leiblichem Auge das ihm unerreichbare gelobte Land, wie der greise große Friedrich die künftige Blüte einer nationalen deutschen Literatur und Kultur, genießt er den höchsten Augenblick und sinkt sterbend in die Arme der Lemuren. Der höchste Augenblick seines Lebens ist sein Tod. Gerade so hatte einst in des jungen Goethe dramatischem Torso das wundervolle Schlußwort des Prometheus den Tod definiert. Ich möchte glauben, daß damals oder nicht sehr viel später das gleiche Motiv für den Ausgang des Faust von Goethe konzipiert wurde.

Goethe hatte natürlich an dem Streit zwischen Herder und Kant über das wahre Wesen des Staates[1]) aufmerksam Anteil genommen. Herder wies mit Abscheu die Vorstellung zurück, daß der Mensch für den Staat da sei. Ihm ist der wohl eingerichtete Staat lediglich eine Maschine. Er ist ihm das, was Fausts Meerstaat, wie ich zeigte, tatsächlich verkörpert. Kant dagegen in seinen „Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht" (Berliner Monatsschrift 1784 November) lehrte: die Natur hat dem Menschen nicht Wohlleben bestimmt, sondern nach ihrem Willen soll er sich zur Würdigkeit des Glücklichseins hindurcharbeiten. „So ist eine Gesellschaft, in der die Freiheit eines Jeden durch die Freiheit aller andern beschränkt ist, die höchste Aufgabe der Natur für die Menschengattung",[2]) Danach ist für Kant der Staat die organisierte Freiheit. Goethe ist über Herders Auffassung, die von Schlözers Theorie gebannt etwas Rückständiges

[1]) Vgl. Rudolf Haym, Herder II 252.
[2]) Haym a. a. O., 246.

behielt, hinausgeschritten zu dem Standpunkt des Weisen von Königsberg. Der herrliche Sonett-Vers in dem tiefsinnigen Festspiel 'Was wir bringen', das gerade zu dem Schlußakt des 'Faust' so bedeutungsvolle Beziehungen hat: „Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben" galt ihm für alles Menschliche. Galt ihm für das Verhältnis von Natur und Kunst in der Poesie und Malerei wie für den Staat. Es ist längst erkannt und vielfach ausgesprochen worden, daß die 'Wanderjahre' die reifste Frucht seiner Gedanken über politisch-soziale Probleme enthalten und daß ihr wichtigstes Erträgnis in den testamentarischen Schlußworten des sterbenden Faust wiederklingt. Ein Moment ist dabei von entscheidender Bedeutung, das am schärfsten Trendelenburg (a. a. O. S. 591) ausgedrückt hat: „Ganz von vorne anzufangen ist Fausts Neigung, genau so, wie in Wilh. Meisters Wanderjahren, den Zeitgenossen des Zweiten Faust, der Abbé an Wilhelm beim Projekte eines neuen Kanals es auseinandersetzt (Jub. XIX 284, 11)." Dies ist eben das nach Goethes Ansicht Fruchtbare und Wesentliche an der Kolonisation. Nicht aber erst im Alter aus Anlaß neuer Beschäftigung mit amerikanischen Verhältnissen war ihm solche Erkenntnis gekommen. Er verkündet sie schon in jenen Versen der 'Achilleis', die Erich Schmidt mit Recht in Beziehung setzte zu Fausts Testament (a. a. O. Einleit. S. XXXVII):

Ein fürstlicher Mann ist so nötig auf Erden ...
Der die Ordnung bestimmt, nach welcher sich Tausende richten ...
Städte zerstört er nicht mehr, er baut sie: fernem Gestade
Führt er den Überfluß der Bürger zu; Küsten und Syrten
Wimmeln von neuem Volk, des Raums und der Nahrung begierig.

Ein solcher fürstlicher Mann und Führer des Volkes zur Freiheit ist Egmont, und das ferne Ideal eines solchen steht dem sterbenden Faust als Ziel seiner Sehnsucht vor der Seele.

Ob nun mehr holländische Eindrücke die Konzeption jenes paradiesischen Zukunftsbildes von jenem meerumbrandeten Deichland im Testament Fausts bestimmten, wie mit guten Gründen schon Düntzer[1]) und entschiedener Schröer,[2]) am überzeugendsten mit dem Hinweis auf Goldsmiths Traveller Vers 281—96 S. Levy[3]) angenommen hat, oder ob friesische Szenerie vorschwebt, wie im Hinblick auf die der Heimat des Friesen Reil gewidmeten Verse

---

[1]) Goethes Faust, Leipzig 1857, S. 761.
[2]) Faust von Goethe, 2. Teil, 3. Aufl., Leipzig 1896, zu V. 11572, S. 364.
[3]) Goethe-Jahrbuch 1885, Bd. VI 291 f.

(98—104) in der Hallischen Fortsetzung zu 'Was wir bringen' von 1814 (Jub. IX 242, Weim. XIII 1, 99) Henning[1]) erweisen wollte, ob man das dazu nicht recht stimmende Motiv des verpestenden Sumpfes nach Rudolf Fürsts bestechender Vermutung[2]) anknüpfen will an des Makrobiotikers Luigi Cornaro vielgedruckte und vielgelesene, in mehrere Sprachen, auch zweimal ins Deutsche übersetzte Discorsi della vita sobria (1588), worin der Verfasser seine Bauten am Hafen und an der Lagune von Venedig sowie seine Entsumpfungsanlage als Trost und Befriedigung seines hohen Alters, zugleich als ein unvergängliches tausende von Jahren überdauerndes Werk rühmt, oder ob man auch hierfür Henning folgend (a. a. O. S. 245 f.) nordamerikanische Kanalprojekte oder endlich den Durchstich der Landenge von Panama und die Hafenanlagen an der Wesermündung heranzieht, sicher, aber zu wenig beachtet ist dies: die örtlichen Angaben über Fausts Land und Bauten sind in der schließlichen Ausführung nicht einheitlich und nicht klar, aber sie zeigen deutlich eine beabsichtigte Stufung. Erst ist nur vom wild anstürmenden Meer und den ihm entgegenzusetzenden Deichen mit ihren Kanälen die Rede, später tritt der verpestende Sumpf und der ihn ableitende Graben hinzu, ganz zuletzt erscheint wieder die umbrandete, von Dämmen geschützte Meereslandschaft. Offenbar haben Eindrücke verschiedener Gegenden und zu verschiedenen Zeiten hier Goethes Phantasie befruchtet, wie es so oft in seiner Poesie der Fall ist. Und zweifellos darf man ebensowenig hier und sonst von bestimmten geographischen Modellen oder Vorbildern reden wie anderwärts und hier von persönlichen. Er verfährt eben überall treu seinem Drang zum Typus. Er sieht der Natur und dem Menschenleben immer ihren Symphronismus ab. Der Meerbezwinger Faust ist der preußische König Friedrich II. und Kaiser Probus, und sein Land trägt Züge von Westpreußen, Holland, Friesland, Venedig, Amerika, Weserland. Auf das innere Gesicht der Dinge und Menschen, die seine Poesie auffaßt und abbildet, kam es Goethe an. Faust soll erscheinen als Kolonisator, Führer, Staatsgründer, Bezwinger der Elemente, als Neuanfänger und Schöpfer einer neuen Kultur menschlicher Ordnung und Freiheit, der organisierten Freiheit, wie Kant sagt. Er hat also etwas von Friedrich dem Großen, über den er dann hinauswächst. Aber er

---

[1]) Seufferts Vierteljahrschr. f. Literaturgeschichte 1888, Bd. I, 243—45.

[2]) Goethe-Jahrbuch 1896, Bd. XVII, 219—22.

hat auch etwas von Herakles. Und sein Tod mit dem Ausblick ins unbetretbare Land der Verheißung wie seine Bestattung durch Dämonen, die Emporführung seiner Entelechie durch Engel im Kampf wider den Satan Mephisto gibt ihm etwas von Moses.

Verkehrt wäre es jedoch zu behaupten, für Faust habe Moses als Modell gedient. Aber bei jenem symphronistischen Welterfassen, das Goethes poetischem Schaffen Richtung und Gehalt bestimmt, mußte des Moses Charakter wichtige Züge zur Faustgestalt darbieten. Auch er erschien Goethe als Meerbezwinger und Neulandgewinner, als gewaltsamer Tatmensch gleich Friedrich II. und Napoleon, als Staats- und Kulturgründer, als Befreier und Gesetzschöpfer. Und wenn anerkanntermaßen für Fausts testamentarische Schlußrede Goethe das Neuland Amerika als größtes und zukunftsreichstes Kolonisationsgebiet, als glänzendste Bewährung der organisierten Freiheit, des Gemeindrangs und des täglich neu eroberten Lebens vor Augen stand, dann darf man nicht außer acht lassen, daß Goethe auch in diesen jungen und neuen, so ganz modernen und zukunftsträchtigen Formen des staatlichen und kulturellen Lebens[1]) jenseits des Ozeans immer wieder den ewig sich wiederholenden Typus uralter menschlicher und natürlicher Erscheinungen schaute und poetisch wiedergab. So konnte er in jener Zeit, der seine für Fausts Schlußrede anregenden Studien amerikanischer Verhältnisse gehören, ein Buch wie Ludwig Galls Auswanderung nach den Vereinigten Staaten (Trier 1822) anzeigen, indem er ein Programm aufstellte, wie man es auf einer höheren Stufe, mit reiferem Können und Wissen neu schreiben müßte, und dabei als Richtlinie angeben (Weim. Ausg. XLI 2, S. 296): „Die Hauptfigur, der protestantische Geistliche, der, selbst auswanderungslustig, die Auswanderer ans Meer und dann hinüber führt und oft an Moses in den Wüsten erinnern würde, müßte eine Art von Doktor Primrose sein.“ Gerade so hatte er in Hermann und Dorothea am Schluß des 5. Gesangs den Richter, der die Emigranten als Führer betreut, einen neuen Moses genannt.[2])

Der hundertjährige Faust hat endlich die ‘Klarheit’ voll erreicht, in die ihn der Herr aus der Verworrenheit zu führen

---

[1]) In jenem „Neusinn, der nicht Überlieferungen anglotzt, sondern Überlieferungen schafft“, in dem „Ja, also ...“ entdeckte auch heute noch „den Hebel zum Aufstieg“ Amerikas Alfred Kerr (New Yorker Eindrücke, Berliner Tageblatt 28. Mai 1922).

[2]) S. meine Abhandlung Faust und Moses a. a. O., S. 786.



versprach (V. 308 f.). Und auch die beiden anderen Herrenworte brausen nun mit höchstem tragischen Gefühlswert in unsere Seele. „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt“: den Weg zum Höchsten, zur Befreiung vom egozentrischen Denken und Wirken hat der sterbende Faust ja in der Blindheit, wahrhaft also im dunkelsten Drang gefunden. Das dritte Wort endlich, das Gott im Himmelsprolog gesprochen: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt“, erfüllt sich nun in dem letzten, größten und edelsten Irrtum des strebend sterbenden Faust: die schaufelnde Zurüstung seines Grabes hält er für den Bau an der Krönung seines Lebenswerkes. So besiegelt sich mit unaussprechlicher Gewalt in seiner ganzen tiefen Wahrheit das unabwendbar Tragische alles Menschenwirkens.

Im Sterben also wird Faust das Kind der Sorge. Aber nicht jenes grauen Dämons, der ‘atra cura’ des Horaz und des Höllendämons der ‘Aeneïs’, sondern des holderen Genius der Fürsorge, den Goethes ‘Pandora’, die neben den ‘Wanderjahren’ als sein Widerruf, als seine Berichtigung und Ergänzung des Faustischen Titanismus gelten muß, in der Gestalt der Epimeleia geschildert hat, der dem Epimetheus geschenkten Retterin aus der Macht der negativen Sorge, aus Zweifeln, Zögern, Schwanken.

Diese Fürsorge hat in ihrem Wesen ein weibliches Element, wie von Wilamowitz in seinem Pandoravortrag[1]) einst schön hervorhob. Diesen weiblichen Charakter der Fürsorge hatte Goethe in liebenswürdigen Versen seines ‘Tasso’ von Leonore Sanvitale mit Bezug auf den unsorglichen Dichter aussprechen lassen.[2]) Diese Fürsorge in verklärter Reinheit betätigen dann nach Fausts Tode für die aufsteigende Fortbildung seiner unsterblichen Entelechie die Seligen Knaben, Gretchen und von ihr angerufen die Mater Gloriosa. Und in dieser Fürsorge ist jenes Geheimnis beschlossen, das der Chorus mysticus als Goethes letztes Lebenswort verkündet: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan.“ [3])

---

[1]) Goethe-Jahrbuch 1898, Bd. XIX, S. 7* und Anm.

[2]) Tasso III 4, Jub. XII 170 f.

[3]) Nach Abschluß des Druckes geht mir der ergebnisreiche Aufsatz von W. Hertz, Faust und Friedrich der Große (Euphorion XXIV S. 357 ff.) zu, der meine Untersuchung bestätigt und ergänzt und anderseits durch sie ergänzt und berichtigt wird.

Studien zum Formproblem des Minnesangs.

Von Günther Müller (Göttingen).

I.

Die rege Diskussion der 80er Jahre über den Minnesang, bezeichnet durch die Namen Scherer, Wilmanns, Burdach, R. M. Meyer, entsprang dem wissenschaftlichen Bedürfnis nach einer Zusammenfassung der bisherigen Einzelforschung. Die Auseinandersetzung spitzte sich auf die Untersuchung des Ursprungs der mittelhochdeutschen höfischen Lyrik zu. Ob der reiche Frühling des Minnesangs aus älteren volkstümlichen deutschen Liedern, aus der Vagantenpoesie oder, wie die Franzosen wollten, aus der volkstümlichen romanischen Lyrik erblüht sei, das war ihr eigentlicher Gegenstand. So konnte Schönbach 1898 seiner Studie, in der er die Summe zog und neue Wege andeutete, den Titel geben: 'Die Anfänge des deutschen Minnesangs'.

Eine gewisse Einseitigkeit der methodischen Behandlung, die mit solchen Diskussionen verknüpft zu sein pflegt, läßt sich auch hier nicht verkennen. Der Blick der Beteiligten war ziemlich ausschließlich auf die inhaltlichen Motive gerichtet, und mit ihnen ist, wie schon hier gesagt werden darf, der Minnesang keineswegs erschöpft. Aber reinliche Grenzsetzung ist unentbehrlich. So hat denn auch bei dieser weitgreifenden Auseinandersetzung die Ausschaltung der formalen Seite den Erfolg nicht gehindert.

Wichtiger aber als die sachlichen Ergebnisse waren die methodischen: durch die synthetischen Bemühungen war die Problemstellung verschärft, und die nunmehr erneut einsetzende Einzelforschung sah neue Richtlinien vor sich. Einmal wurde, namentlich in Dissertationen, die Zeit nach Walther ausgiebiger herangezogen, dann fand die formale Seite eingehende Berücksichtigung. Diese Wendung erhielt ihren wirksamsten Anstoß durch W. Meyers Arbeiten über die mittellateinische Dichtung, die nun stärker als zuvor ins Blickfeld aller mittelalterlichen Philologie trat. E. Schröder hat in seiner Gedenkrede auf Meyer die Bedeutung hervorgehoben, die dessen Auffassung der mittellateinischen Literatur

als eines Gebildes von eigenem, nicht an der Klassizität zu messendem Wert zukommt. In der Tat war damit eine Schranke durchbrochen, die ein für das Verständnis des ganzen Mittelalters ausschlaggebendes Gebiet abgeschlossen hatte. Neben dem nun sichtbar gewordenen Gewebe von Fäden, das sich von den nationalen Literaturen zur mittellateinischen zieht, wirkte der gewaltige Zuwachs gedruckten Materials, wie ihn neben den Meyerschen Publikationen und der Hilkaschen Sammlung mittellateinischer Prosatexte die Analecta Hymnica darstellen.

Was hier durch beharrlichen Fleiß erreicht ist, schließt sich mit Ergebnissen von anderer Seite her zu einer großen Einheit zusammen. Besonders von Schönbach und Ehrismann gingen die Forschungen aus, die im einzelnen nachgewiesen haben, welch innige Verbindung zwischen dem höfischen Ethos und der Scholastik obwaltet. Andere Forscher suchten den Minnesang im Zusammenhang der ständisch gegliederten Welt zu erfassen, worüber Kluckhohns Vortrag 'Der Minnesang als Standesdichtung' weiterführend unterrichtet.[1]) Daneben kommen die Arbeiten Bernheims und Andeutungen Schelers in Betracht, die das Mittelalter neu zu sehen lehren.

So sind seit jener Diskussion die damals mehr geahnten Zusammenhänge, in denen der Minnesang steht, weithin klargelegt. Wir sehen jetzt das mittelalterliche Geistesleben als einen wohlgegliederten Organismus, und der Wissenschaft ist damit die Forderung erwachsen, das Einheitgebende dieses Organismus einerseits, die Eigenart seiner Glieder, das Maß ihrer bezüglichen Selbstgesetzlichkeiten und Bedingtheiten andererseits zu erforschen.

Den bedeutsamsten Versuch dieser Art auf dem Gebiet des Minnesangs stellen, soviel ich sehe, Plenios Arbeiten zur altdeutschen Strophik dar[2]); aus den „Bausteinen“ den Bau zu errichten, war ihm nicht vergönnt. Die folgenden Studien möchten daran mitarbeiten, die oben formulierte Forderung zu verwirklichen, indem sie einige Lebensgesetze jenes Organismus herauszustellen und den altdeutschen Minnesang als ein besonders charakteristisches Glied nach seiner Struktur zu erfassen suchen.

Die Grundzüge, die den ganzen Minnesang bestimmen, liegen ziemlich unverkennbar vor Augen. Es sind einmal die Bemühungen um eine fein ausgemeißelte Form der Strophe, die überwiegend zu

[1]) Archiv für Kulturgeschichte XI.

[2]) Beiträge hrsg. v. Paul und Braune Bd. 41, 42, 43.

stolligem Bau drängt, verbunden mit metrischer Glättung. Es ist ferner eine merkwürdige Unfruchtbarkeit an neuen inhaltlichen Motiven; ja schon die Tatsache, daß hier von bestimmten Motivgruppen geredet werden kann, ist bezeichnend. Hierzu kommt ein drittes, der Mangel an seelischer Erschütterung, an tief leidenschaftlichem Gefühl; denn selbst noch Lichtensteins exzentrische Ergebenheit hat etwas vom Spiel an sich.

Demnach dürfte Francke[1]) die opinio communis aussprechen, wenn er sagt: „In der Masse des deutschen Minnesangs erkennen wir weit weniger tiefe persönliche Empfindung, als das Resultat gewisser sozialer Überlieferungen, gewisser auf Treu und Glauben angenommener Grundbegriffe ritterlicher Sitte, ritterlichen Verhaltens, ritterlicher Ideale.“ Scheinen dabei Walther und Neidhart einigermaßen den Zusammenhang mit dem Minnesang zu verlieren, so pflegt man diesen durch eine Erwägung wieder herzustellen: „Glücklicherweise muß betont werden, daß bei den besten deutschen Minnesängern . . . das persönliche Element keineswegs nebensächlich ist.“

Diese Darstellung birgt aber ein historisches Problem in sich. Es genügt ja nicht festzustellen, was wir Heutigen am Minnesang vermissen; es gilt vielmehr aufzuzeigen, was ihm in seiner Zeit die Lebenskraft verlieh. Und das umsomehr, als nicht nur der deutsche Minnesang die gekennzeichneten Züge trägt. Den französischen charakterisiert Gröber dahin, daß bei wenigen Dichtern „das Herz ein empfundenes Wort diktiert“, und er prägt das Wort von der „lyrischen Topologie“. Das gleiche gilt von den Provenzalen. Die Zusammenstellung ihrer Hauptmotive durch A. Stimming wäre mit unerheblichen Änderungen auf das Motivbereich der deutschen Minnesänger anwendbar, und weitere Parallelen lassen sich gewinnen aus Voßlers Arbeit über Bernard von Ventadorn.

Die Vagantenlieder[2]) scheinen eine Ausnahme zu machen. Ein Stück wie das Frühlingslied eines Mädchens in der Cambridger Handschrift bezeichnet Winterfeld als „überraschend modern. Modern ist das Naturgefühl . . .; modern vor allem das Gefühl für den frischen Erdgeruch. Und modern ist die Schilderung des Mädchens, die der Dichter so wahr und abgelöst aus seiner eigenen

[1]) Die Kulturwerte der deutschen Literatur 1910. S. 112.

[2]) Über den Terminus vgl. W. Meyer, Götting. Nachr. 1907, und Schmeidlers Einleitung zu seiner Archipoeta-Übersetzung.



Persönlichkeit herausgestellt hat." Und in den Liebesliedern glüht oft eine unmittelbar empfundene Sinnlichkeit.

Die Ausnahmestellung der Vagantenlyrik versuche ich weiter unten zu klären. Gegenwärtig ist darauf hinzuweisen, daß doch auch diese Dichtung stark „topologisch" ist. Es genügt, die typischen Natureingänge und den mythologischen Apparat zu beachten.[1]) Und auch sonst sind hier typische Motive und Situationen

[1]) Ich gebe eine Übersicht über den mythologischen Apparat in der Cambr(idger Handschrift), den C(armina) B(urana), der Arund(elsammlung), den von Mone veröffentlichten Liedern der Handschrift von St. O(mer) und stelle daneben, was sich in den Oxforder Gedichten des Primas (hrsg. v. W. Meyer) und beim Arch(ipoeta) (zitiert nach der Ausgabe von Manitius, Münchener Texte) an Mythologischem findet. Die Beschränkung auf die Göttersage und auf die Mythologie als Apparat ergibt sich aus der Liste. Sie zeigt an einem einzelnen Punkt die Adaption der Antike, hier vorzüglich des Ovid*), an das geistige Leben des Mittelalters. Im Interesse bequemerer Benutzbarkeit ordne ich das Material alphabetisch; die mehrfach überlieferten Gedichte sind nur einmal, und zwar nicht nach CB zitiert.

Acheloos: Nebenbuhler des Herkules bei der Werbung um Deianeira: frons Acheloia CB 38 (auch aus solcher Quelle könnte das Ascholoie von Ps.-Morungen 137, 9a fließen).
Acheron: Primas 3.
Achilles: s. Thetis.
Acteon: CB 39, 39a.
Adonis: s. Venus.
Alcides: s. Hercules.
Amor: St. O. 18; 21; 25. CB 51; 53; 57; 60; 61; 65; 116b; 123; 128; 131; 134; 156; 157; 163; 166. Arund. 2; 13; 16.
Cupido: St. O. 18; 19. CB 33—35; 44; 46; 51; 65; 106; 111; 113; 156; 168. Arund. 16.
Proles Veneris Arund 1; puer Cyprius ebda; Cyprius Arund. 7; tela Cytherei Arund. 9; puer pharetratus CB 116.
Anteus: s. Hercules.
Apollo: s. Phebus.
Aquilo: CB 32; 41. Arund. 15; 16.
Argione: s. Janus.
Argus: s. Juno.
Athene: s. Pallas.
Atlas: CB 38.
Atropus: Cambr. XXX. CB 35.
Augias: s. Hercules.
Aurora: CB 61; 65.

*) Vgl. H. Unger, De Ovidiana in Carminibus Buranis quae dicuntur imitatione. Diss. Berl. 1914.

zu verzeichnen, selbst in den scheinbar unmittelbarsten Stücken, so in den Verführungsszenen. Das sagt zum mindesten, daß es typische Erlebnisformen gab.

Bachus: St. O. 26. CB 35; 65; 124; 174—179; 181; 182; 189 (Prosa). Arund. 1. Arch. III 19.
Boreas: St. O. 21. Arund. 7. Primas 2.
Briareus: Primas 15.
Cacus: s. Hercules.
Calliope: Primas 3; 16. CB 34.
Camena: Primas 7; 16.
Cerberus: CB 38; 38a; XCIV (pape ianitores Cerbero surdiores).
Ceres: CB 32; 65. Arund. 9; 12.
Charybdis: CB 18.
Chronos: CB 46.
Ciclops: Arch. VII 9.
Cleone: s. Hercules.
Clio: Primas 16.
Cloto: Cambr. XXX.
Cupido: s. Amor.
Cybele: CB 44; Arund. 1.
Cyntharea: s. Venus.
Cypris: s. Venus.
Cyprius: s. Amor.
Danae: s. Jupiter.
Daphne: s. Phebus.
Dei: CB 109; 116; 141; 168; CLXXXVIII. Arch. X 22; vgl. auch superi. Die Stellen in CB 141 und 168 sind darum bemerkenswert, weil sie neben dem „Dei“ eine Anrufung des Deus bringen. Schon Meyer (Arundel-Sammlung) betont: „Wie fast immer in den CB wird jede Berührung mit dem Christentum vermieden: Amor und Venus (Dione) und die superi regieren.“ Beachtenswert ist dabei auch, daß im sog. 'Liebeskonzil von Remiremont' dieselbe Eigenart ebenso herrscht, wie in 'Phyllis und Flora' oder 'Ganymed und Helena'. Trotz der von der Kirche entlehnten Form des Konzils bleibt alles Christliche fern; Ovid ist Leitstern, Evangelium. Mir sind in den CB außer den genannten nur noch zwei christliche Anrufungen aufgefallen: Nr. 50 Strophe 19 rerum conditor, quid in te peccavi, ebda. Strophe 20: Christe, non me desinas taliter perire. Hierher könnte man auch ziehen Arch. III 22: homo videt faciem, sed cor patet Jovi. Daß in dem Gedicht neben heidnischer Mythologie sich eine an der Mariologie geschulte Verherrlichung der Geliebten findet, ist dagegen nicht ungewöhnlich. Die durchgehends gewahrte reinliche Scheidung zwischen irdischer und himmlischer Liebe hängt mit der Auffassung des Amor als Passio, der Caritas als Virtus zusammen.
Delius: s. Phebus.

Man hat auf den aufblühenden Marienkult als Vorbereitung des Minnedienstes hingewiesen. Es ist nun lehrreich zu beobachten, wie auch die Hymnendichtung mit einer ganz bestimmten Motiv-

Diana: CB XI, 37. Arch. VII 7.
Dione: s. Venus.
Dionysus: CB 89. Liber CB 179. Arund. 1. Lyeus CB 65.
Dodona: CB 82.
Dryas: CB 46; 47; 124; 161.
Eolus: CB 41. Primas 4.
Erichtheus: CB 39; 39a.
Euridice: s. Pluto.
Europa: s. Jupiter.
Euphrosyne: CB 39.
Fatum: Arund. 5.
Faunus: CB XXX, 33; 65.
Favonius: CB 35; Arund. 7; 12. Primas 4.
Fortuna:. CB I; LXXVIa; LXXVII; 189 (Prosa); CCI.
Furia: CB 187.
Ganimedes: s. Jupiter.
Gerion: s. Hercules.
Gigantes: Arch. VII 10.
Gorgo: CB CXCIV.
Gratiae: CB 65; Arund. 4.
Hamadriades: CB XXX.
Helena: s. Jupiter.
Hercules: CB XXII; 38; seine 12 Taten Thema von 38a; 117.
Alcides: St. O. 25; CB 38. Anteus CB 38. Augias 38a. Cacus 38. Der nemäische Löwe: Cleonei leonis CB 38a (diese ungewöhnliche Bezeichnung mag im Anschluß an die antike Etymologie erfolgt sein, die die Stadt Kleonai in der Nähe von Nemea mit griech. „leon“ verbindet, vgl. Paulys RE XI 1,721). Diomedeae quadrigae CB 38a; Erimantheus aper ebda. Eripedis cervi ebda. Gerion (der dreiköpfige Riese Geryoneus) 38; 38a. Mala Hesperidum 38a. Hydra CB 38; 38a. Joles illecebrae 38. Nessus CB 38. Stymphalidae volucres 38a. Expulsus taurus ebda.
Hermes: s. Mercurius.
Hybla: CB 82.
Hydra: s. Hercules.
Hyméneus: CB 32.
Janus: CB 31. J. Argionem bina miratur facie Arund. 9 (vgl. dazu Paulys RE Suppl. Bd. 3, 1185: „Korrupt scheint die Überlieferung bei Martian. Cap. I 4 Janusque Argionam utraque miratur facie“).
Incubi: CB XXX.
Inferi: St. O. 28. CB 32; 35.
Jole: s. Hercules.
Juno: St. O. 29. CB 32; 34; 61; 115; 117. Arund. 2; 9.
Argus: CB 43 (die ihm hier zugesprochene Hundertzahl der

gruppe arbeitet. Was W. Grimm an der 'Goldenen Schmiede' beobachtet hat, ist nur ein extremes Beispiel einer herrschenden Gepflogenheit. Der Keim der Mariendichtung liegt inhaltlich in

---

Augen ist von Ovid [Met. I 624 ff.] her übernommen; vgl. die sonstige Charakteristik dieses Hüters der Jo im Dienst der Juno bei den antiken Schriftstellern Paulys RE II 791 f.).

Jupiter: St. O. 18; 21; 29. CB XIX; 33; 36; 38; 41 (risum Jovis = Sonne); 46 (id.); 47 (id.); 49; 61; 115; 123; 139; 154; 167; 168; 174; 181. Arund. 1; 8; 15. Arch. III 22. Rex superum Arund 1. Altitonus CB 117. Tonans St. O. 25.

Danae CB 168. Arund. 8. Europa CB 115; 168. Arund. 8. Ganimedes CB 65; CXCIX. Primas 23. Helena CB 50 (Blanziflor [!] et H.); 105; 117; 117a; 162. Tyndarida CB 31; 36; 61; 125; 154. Leda Arund. 8. Paris CB 39; 49; 65; 105; 106; 110; 154; 162. Arund. 2. Semele CB 44.

Lachesis: Cambr. XXX.
Lamia: CB 35.
Lampas: eigentlich das solstititum aestivum, CB 39 aber offenbar irrtümlich als mythologische Gestalt, als „numen" (Strophe 1) aufgefaßt.
Larvae: CB XXX.
Latona: s. Phebus.
Lethe: CB 43. Primas 15.
Liber: s. Dionysus.
Lyeus: s. Dionysus.
Maia: Arund. 1.
Manes: CB XXX.
Mars: CB 61; 115; 142 (an allen 3 Stellen in Verbindung mit Venus); 168; 184. Arund. 9 (wie 61).
Megaera: St. O. 16. Primas 15.
Melpomene: Primas 16.
Menelaus: Primas 6.
Mercurius: CB 41; 61; 65; 143. Arund. 1. Hermes Arund. 1.
Minerva: s. Pallas.
Morpheus: CB 37.
Musa: CB 108; 154; 168. Arch. VII 7.
Najades: CB 52.
Napea: CB 46 („Nymphae virgultorum et florum napaeae dicuntur." Myth. Vat. II 50, vgl. Gruppe, Griech. Mythologie und Religionsgesch. [1906] 827 Anm. 2).
Neptunus: Cambr. XXX. CB 61; 65; 124.
Niobe: s. Phebus.
Nymphae: CB XXX; 65; 120.
Olympus: CB 96.
Oreades: CB 47.
Pallas: CB 31; 34; 117; 117a. Arund. 2. Primas 10. Athene Primas 16. Minerva St. O. 28. CB 39; 65.
Parcae: Primas 3.

Sequenzen wie 'Ave maris stella' oder 'Verbum bonum et suave', oder, wenn man hinter diese zurückgehen will, in der lateinischen

---

Paris: s. Jupiter.
Pegasus: miles Pegaseae St. O. 31. Pegaseis loris CB. 65. Pegasei velleris Arund. 9.
Peleus: Primas 8.
Peneis: s. Phebus.
Penates: CB XXX.
Persephone: St. O. 28. Proserpina CB 32. filia Cereris Arund. 9.
Phebus: CB 31; 33; 36; 44; 47; 101; 115; 122; 131; 168. Arund. 15. Arch. III 19; VII 7.
Apollo: St. O. 28. CB 36; 41. Filius Latonae Arund 1. Auricomi favor dei Arund. 9. Delius CB 160. Daphne CB 31; 115; 160. Niobe St. O. 22 (in St. O. 21 und 23 erscheint N. als Deckname der Geliebten wie sonst Flora, Phyllis usw.). Apollo vinctus est Peneide respecta CB 36 (Peneis?).
Phryxus: Arund. 16.
Pierides: CB 36. enutritus in Piero Primas 23.
Pluto: CB XIX; 50, 61, XCIV; CXCVII. Eurydice CB 154. Primas 3. Orpheus CB 33; XCIV; 154; CLXXI. Primas 3.
Plutus: Pl. iniquus (Reichtum) CXCIX.
Proteus: CB LXXVI; XCIV; CLXX; CLXXI. Arund 15.
Rea: Arund. 7; 16.
Saturnus: CB 41; CXCIX. Arund. 1.
Satyri: CB XXX; 46; 47; 65.
Scylla: St. O. 22. CB XVIII; 160.
Semele: s. Jupiter.
Silenus: CB 65.
Sirena: CB XVIII; XXX; 49. Primas 16.
Styx: nocte Stygia CB 154. monstrum Stigiale Primas 15.
Superi: St. O. 1; 18; 21; 28. CB 35; 47; 61; 65; 117; 125; 133; 164. Arund. 1; 3; 4; 8; 16 (s. = die auf der Erde Lebenden: Primas 3, während es in seinen Trojagedichten mythologischen Sinn hat).
Thalia: Arund. 1.
Thetis: Cambr. XXX; CB XVIII; 32. Primas 14. Th. mater Achillea CB XVIII. Achilles 65.
Tityus: CB XIX.
Tyndarida: s. Helena unter Jupiter.
Venus: Cambr. XXX. St. O. 18; 22; 23; 28; 32. CB IX; XI; 31; 34; 35; 37—39; 41—43; 46; 47; 49—53; 57; 60; 61; 65; 79; 80; 82; 83; 95; 101; 103; 105; 107; 110; 111; 113—118; 123 (124a); 127—130; (132a); 133; 138; 142; 143; 154—158; 160; 161; 163—167; 176; 178; 181; CLXXXVI; CXCIX. Arund. 1; 3; 4; 8—10; 12; 14; 16; 25. Arch. III 4, 8, 9.
Dione: St. O. 26; 28; 32. CB 31—33; 36; 39; 44; 57; 65; 160. Arund. 1; 2; 9; 10; 14.
Cyntharea: St. O. 31. CB 31; 34; 65; 156; 160. Arund. 1; 9.

theologischen Literatur. So urteilt Baumgartner,[1]) daß „Tausende von Hymnen ein mehr oder weniger glücklicher, oft ein sehr abgeschwächter Widerhall früherer Hymnen wurden". Auch hier steht dem eine peinliche Pflege und staunenswerte Mannigfaltigkeit der Form gegenüber.

Dieselbe Eigenart zeigt sich außerhalb der Lyrik wieder in der höfischen Epik, wo die Verschiedenheit des Stoffs der formalen Ausbildung freilich andere Bahnen weist, wo aber ebenso bestimmte typische Charaktere und Situationen, bestimmte Konflikte, bestimmte Tugenden und Laster immer wiederkehren; das gilt, soviel ich sehe, für das Heldenepos nicht weniger als für das Ritterepos.

Der Tristan scheint eine Sonderstellung zu beanspruchen; kein typischer Held, keine typischen Konflikte. Und doch auch hier wieder typische Situationen und typische Einzelheiten. Das Abweichende dieser Sagengruppe dürfte sich von dem, besonders durch Petsch herangezogenen, Magusproblem aus fassen lassen, einem außerhöfischen Typenkreis.

Im geistlichen Drama liegt das Arbeiten mit einem kleinen Motivschatz besonders offen zutage, und gerade hier läßt sich das allmähliche Einwachsen neuer Züge in die typischen biblischen Situationen, deren verschiedene Art in den verschiedenen Ländern, sowie deren Beziehungen zur sonstigen Literatur, der Wandel der hinzugetretenen Typen, der zunehmende realistische Einschlag gut verfolgen.

Eine zum Teil von den klassischen Autoren her bestimmte Typik im Sinn eines ganz bestimmt vorgebildeten Formens, Auffassens und Auswählens der Begebenheiten haben wir auch in der breiten Chronikliteratur des Mittelalters anzuerkennen. Bei ihrer Untersuchung unter diesem Gesichtspunkt wären die Verbindungslinien ins Auge zu fassen, die von ihrem Ethos zur geistlichen und höfischen Epik führen. Nicht nur in der zum 'Ligurinus' umgeformten Gestalt der 'Gesta Friderici', sondern schon bei Otto von Freising selbst finden wir eine reiche Spiegelung typischer „höfischer" Wertungen und Tendenzen. Rahewin, Ottos Fortsetzer, war, wie W. Meyer

Cypris: St. O. 22; 28. CB 34; 35; 36; 39 (C. barbata); 46; 106; 154.
Adonis: CB 39; 65; CCI.
Vulcanus: CB 43; 65; 115.
Zephirus: CB 61; 101. Primas 4.

[1]) Gesch. d. Weltliteratur, Bd. IV, 433.

„höchst wahrscheinlich" macht, der Dichter eines hexametrischen Gedichts 'De Vita Theophili'. Seemüllers 'Studien zur Gesch. der altd. Historiographie' ließen sich hier weiterführen.

Für das Formproblem des Minnesangs verdient die mittelalterliche Musik besondere Beachtung. Gennrichs Ausgabe der 'Rondeaux, Virelais und Balladen' zeigt, wie fruchtbar das Zusammenwirken von Philologie und Musikgeschichte wirkt. Auf germanistischem Gebiet hat Günther Hase einen Vorstoß in dieser Richtung gemacht mit seiner Schrift 'Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik', deren knappen Überblick über die Geschichte der Erforschung mittelalterlicher Musik wir begrüßen werden, mag auch die Verwendung der Sieversschen Theorien einen ungangbaren Weg einschlagen. Herrn Prof. Ludwig danke ich die Belehrung, daß für eine abschließende Charakteristik der mittelalterlichen Musik die Zeit noch nicht gekommen ist, daß insbesondere die Hauptmasse der mehrstimmigen Musik noch ungehoben in Manuskripten ruht. In seinem Vortrag über Perotinus Magnus[1]) kennzeichnete Ludwig den Stand der Forschung folgendermaßen: „Zu einer umfassenden Einsicht in den ganzen Entwicklungsverlauf, den die Musik im Mittelalter erlebte, zu einer wirklichen Einsicht in das musikalische Empfinden der abendländischen Nationen des Mittelalters, . . ., das vielfach so ganz anders sich äußert als unser modernes musikalisches Empfinden, dazu sind erst die ersten Anläufe gemacht." Die Eigenart des mittelalterlichen musikalischen Empfindens möchte ich vorläufig darin sehen, daß von einem gefühlsbestimmten Hinströmen der Melodie, von der modernen „Cantilene" dort nicht die Rede sein kann. Dafür spräche schon allein der Gang der Musikgeschichte; eigentlich erst mit Beethoven beginnt der Fluß der Melodie als seelischer Ausdruck, während schon in der Epoche Bachs und noch mehr in der Zeit der niederländischen Kontrapunktiker der Melodienbau von ganz anderen Gesetzen bestimmt ist.[2]) Die mittelalterliche Musik arbeitete offenbar großenteils mit einzelnen, kurzen Melismen, die innerhalb der jeweiligen Tonart verschoben, verlängert, verkürzt und so zu einem bunten Gewebe „zusammengesetzt" wurden. Es gab bestimmte Melismen, die als Schlußkadenzen in die verschiedensten Lieder gesetzt wurden. So werden wir auch hier von einer topo-

---

[1]) Arch. f. Musikwissenschaft 1921.

[2]) Vgl. Bekker, Deutsche Musik in 'Deutsches Leben der Gegenwart', hrsg. v. Witkop, S. 84 ff.

logischen Kunst sprechen dürfen. Jedenfalls dehnt sich auch auf den Minnesang aus, was Burdach nur für die geistliche Kunstmusik gelten lassen wollte, daß nämlich die Weisen „auf mathematischer Berechnung ruhten". Bei den im einzelnen strittigen, aufs Ganze gesehn aber nicht zu bezweifelnden Beziehungen zwischen Sequenzdichtung und Minnesang wäre ja auch höchstens das Gegenteil, nämlich eine prinzipielle Verschiedenheit beider Gebiete in ihren oft wichtigeren „Hälften", der Vertonung, erstaunlich. Die Tatsache der mathematischen Orientierung aber wird sich im weiteren Verlauf als nicht unwesentlich herausstellen.

II.

Wenn es mir gelungen ist, den Anteil des Typischen an den verschiedenen Gattungen der mittelalterlichen Literatur anzudeuten, so haben wir eine gemeinsame seelische Haltung anzuerkennen, die das mittelalterliche Geistesleben bestimmt. Die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen einzelnen Künstlern und Ländern erscheinen nun auch in einer tieferen Schicht als bedeutungsvoll.

Man könnte einwenden, daß sich unter dem einen Begriff des „typischen Motivs" doch verschiedene Bedeutungen verbergen. Aber das darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die verschiedenen Zweige einem gemeinsamen Stamm entsprießen.

Wo liegt nun die Gemeinsamkeit? Einmal in dem, was oben das Mosaikartige genannt wurde, wie es am kenntlichsten in Lyrik und Musik sich findet. Schon Paul hat in seinen kritischen Beiträgen zu den Minnesingern[1]) hervorgehoben, daß die Großzahl der Lieder keine durchgeführte Gedankenentwicklung zeigt,[2]) daß jede Strophe für sich ein Ganzes bilden könnte. Und auch die einzelnen Strophen sind „komponiert". Gewisse gegebene Motive werden sprachlich und rhythmisch eigen gefaßt und zu einem kleinen Kunstwerk zusammengeschmiedet. Die Tagelieder sind das klarste Beispiel für das hier Gemeinte.[3]) Auch die Natureingänge verdeutlichen es. Das ist kein Ergießen der Seele, sondern „Kunst" im prägnanten Sinn.

Damit werden wir über die Einzelstrophe, das Einzellied hinaus in größere Zusammenhänge geführt. Der Liebesschmerz,

[1]) Beiträge hrsg. von Paul und Braune Bd. 2, S. 510.

[2]) Nicht nur die verschiedene Reihenfolge der Strophen eines Liedes in verschiedenen Handschriften, sondern auch die Auslassung einzelner Strophen gehört hierher.

[3]) Vgl. J. Grimm, Altd. Meistergesang S. 151 f.

der Glaubensakt, die Büßerin, der höfische Ritter, die Mâze oder Treue sind gestaltet, und in allen verschiedenen Färbungen und Schattierungen ist es doch immer der Typus, der alles trägt.

Diese „Eintönigkeit“ des Inhalts war in der seelischen Haltung der Zeit offenbar nicht negativ betont, sondern als Positivum gegeben; der Eigenwert des Kunstwerks wurde in anderen Momenten als den inhaltlichen gesucht. Ich möchte deshalb mit dem Terminus 'Gehalt' zwischen den Abstraktionen Form und Inhalt das Gebiet bezeichnen, dem sich der Blick nunmehr zuwenden möge. Dabei ist jede Assoziation wie Tiefe oder Fülle, die sich bei diesem Wort leicht einstellt, fernzuhalten.

Betrachten wir den Gehalt der höfischen Literatur, so erscheint die aufgewiesene inhaltliche Typik nur als Spiegelung einer sich klar abhebenden geistigen Struktur. Es fällt zunächst auf, daß die modernen Motivzusammenhänge fehlen. Ein Beispiel wird das sichtbarer machen.

Über Isoldes Mordplan gegen Brangäne schreibt Roetteken: „Gottfried motiviert gar nichts; er erklärt uns nicht, wie der Verdacht in der Königin entsteht, und er erklärt uns auch nicht, wie er gleich zu einem so extremen Entschluß führt: über ersteres sagt er einfach, sie fürchte das, und über letzteres hilft er sich mit der allgemeinen Redensart hinweg: *si tet an disen dingen schîn, daz man laster unde spot mêre fürchtet danne got.* Aber abgesehen davon, daß hier nicht nur die Gottesfurcht zu überwinden ist, enthalten ja die Worte nur die Konstatierung der Tatsache, keine Erklärung . . . diese Lücke der Motivierung ist recht interessant, denn in Wirklichkeit ließ sich der Mordplan recht wohl motivieren . . mußte aus ihrer eigenen Untreue gegen den König erklärt werden.“[1])

Roetteken hat damit in der Tat einen aufschlußreichen Punkt herausgehoben, und sein Erstaunen darüber, daß Gotfried nichts motiviert, zusammen mit dem Versuch, das von dem mittelalterlichen Dichter Verabsäumte nachzuholen, gewährt einen besseren Einblick in die prinzipielle Verschiedenheit mitteralterlicher und moderner Motivation, als es eine lange Erörterung vermöchte. Beruht der Gehalt der modernen Literatur im wesentlichen auf innerseelischen Zügen, denen man Descartes' „Cogito, ergo sum“ als Index geben könnte, so zeigen sich die mittelalterlichen Motivationen und Be-

[1]) Zeitschr. f. deutsches Altertum, Bd. 34, S. 111.

wegungen mehr nach einem außerhalb des Einzelich liegenden Punkt orientiert. Und auch das findet seine Entsprechung in der Philosophie der Zeit, die nicht mit dem Ichbeweis, sondern mit dem Gottesbeweis anfängt.

Innerhalb von Gotfrieds Dichtung hat es keinen Sinn, zu erklären, wie der Verdacht gegen Brangäne in Isolde entsteht, sondern es kommt nur auf die Tatsache an. Auch Hartmann „erklärt" nicht, wie nun Iwein Liebe zu Laudine faßt oder wie er psychologisch bei aller Sehnsucht nach ihr dazu kommt, über die gesetzte Frist hinaus fernzubleiben,[1]) und ebensowenig wird man Engeltruts Spielerei mit den Namen für eine „Erklärung" ihrer Wahl Engelharts ansehn. Schließlich, um nur noch dies zu erwähnen, Parzivals 'Bekehrung' durch Trevrizent bleibt eine in Roettekens Sinn unerklärte Tatsache. Wir sehen nur, daß der Einsiedler in naiver Form dogmatische Belehrungen gibt und daß danach der gottfeindliche Ritter sich eben bekehrt. Was dabei in ihm innerlich vorgeht, wird so wenig angedeutet, daß selbst R. Wagner, der die alten Eddagestalten raffiniert psychologisierte, hier nichts zn bieten hat; was denn bei ihm einen Riß klaffen läßt, während von einem solchen im Epos Wolframs nicht die Rede sein kann. Denn bei diesem gehört zum Gehalt nur jenes typisch erfaßte Verhältnis von Belehrung zu Bekehrung, wie für Isoldes Entschluß die typische Regel, *daz man laster unde spot mêre fürhtet danne got*, der wesensgemäße Motivationszusammenhang ist.

Im Minnesang steht es nicht anders. Die dichterischen Gestaltungen der einsetzenden Liebe[2]) z. B. stellen fast alle das seelische Erlebnis ohne psychologische Motivation als ein nach außen hin gerichtetes Faktum dar. Dieselbe Eigenart weisen die

[1]) Vgl. die feinen Beobachtungen Ehrismanns über die „Psychologie" des Mädchens in dem Aufsatz 'Die Treue in Hartmanns armem Heinrich', Prager Deutsche Studien VIII, 317. Besonders deutliche Beispiele bieten ferner die 'Heidin' (in sämtlichen Fassungen; von hier aus wären Pfannmüllers Bemerkungen zu modifizieren) und Rudolfs Willehalm (vgl. Lüdickes zahlreiche Bedenken gegen die 'Psychologie' darin, Hermaea 8). Die transsubjektive Orientierung erscheint recht klar in dem mittellateinischen Gedicht von Phyllis u. Flora (CB 65); die Entscheidung des Streits, ob zur Liebe ein Kleriker oder ein miles aptior sei, wird von der curia Amors ohne Motivierung und über die Köpfe der streitenden Mädchen hin gefällt.

[2]) Vgl. etwa Meinloch 11, 1; Hausen 52, 13; Wolfram 7, 33; Neifen 12, 9; Winterstetten 32, 31.



Tagelieder auf, die nicht seelische Leidenschaft, sondern Freude an einer derben oder pikanten Situation geben, und, in andrer Weise, die Tanzlieder und -leiche. Hierher gehört auch, daß innerhalb des Minnesangs die sog. Minnedidaktik ein großes Feld beansprucht. Die Personifikation der Minne ferner wird freilich ebenso wie die sonstigen Typen übernommen, aber darin, daß dieser Zug regelmäßig wiederkehrt, spricht sich aus, daß es sich dabei um keine äußere Stileigentümlichkeit handelt, sondern um eine Grundhaltung: nicht aus den feinen Verästelungen des Inneren her, sondern aus 'außen' befindlichen Realitäten wird die Orientierung gewonnen.

Betrachten wir etwa, was uns von Gedichten des Tannhäusers erhalten ist. E. Schmidt hat dargestellt, wie die Sage diesen Minnesänger zum Symbol des erotisch erschütterten Menschen gemacht hat. Er ist eine Gestalt der „eigentlichen Lyrik" geworden, „welche sich als unmittelbaren Ausdruck des Selbsterlebten und Empfundenen gibt." [1]) Nichts dergleichen findet sich in seinen Gedichten. Sie bekunden wohl eine gesunde Sinnlichkeit, aber keine Spur von hinreißender Leidenschaft oder innigem Gefühl, von Sensibilität gegen die Regungen der Seele. Er steht seiner Minne durchaus objektiv gegenüber. Noch deutlicher als seine Travestierungen des Frauendienstes zeigen das seine Leiche, in denen er von Sagenheldinnen der Minne oder geographischen Aufzählungen anhebt und gegen Ende zum Preis der Minne und der eigenen Geliebten kommt, ohne diesen Übergang irgendwie psychologisch zu motivieren.

Gewiß ist der Tannhäuser kein Repräsentant des hohen Minnesangs, aber die Orientierung nach außerseelischen Realitäten, die unpsychologische Motivation teilt er ganz mit jenem. Man versenke sich in Morungen, in Walther, in Neidhart, Burkart, Neifen, Winterstetten, Lichtenstein, Konrad von Würzburg. Ja, auch Reinmar macht hier wohl keine Ausnahme. Für sie alle ist die Minne einfach da; die *schoene* oder *güete* der Dame genügt als Grund.

Lehrreich ist in dieser Beziehung ferner die Behandlung der Natur. Daß in ihr die Typik des Minnesangs ein schlagendes Beispiel hat, wurde schon oben erwähnt. Es ist nun wichtig, daß auch auf diesem Gebiet die seelische Einfühlung durchaus fehlt. Die Aufstellung Ganzenmüllers,[2]) aus der Vagantenlyrik spreche

---

[1]) Wilmanns, Anzeiger für deutsches Altertum 7, 262.

[2]) Archiv für Kulturgeschichte XII.

„zum erstenmal ein subjektives, aus der augenblicklichen Stimmung heraus geborenes Verhältnis zu Natur,“ scheint mir unzutreffend;[1]) vielmehr fällt auf, wie gerade auf diesem Gebiet die Vagantenlyrik durchaus „topologisch“ arbeitet. Sie hat genau wie der Minnesang ihren Natureingang mit ganz bestimmten Motiven.

Das gleiche gilt, soweit ich das Material beurteilen kann, für den provenzalischen und altfranzösischen Minnesang. Die antithetische oder parallele Behandlung stellt die Gegebenheiten der Jahreszeiten und der Liebe ohne psychologische Motivierung nebeneinander.

Das moderne Verschmelzen von Natur und Seele, das Werthersche Sicheingraben in den mütterlichen Schoß der Erde, scholastisch gesprochen die Reduktion der *anima rationalis* auf die *anima vegetativa* hat keine Analogie in der mittelalterlichen Naturbetrachtung. Man könnte demgegenüber auf Steinmars 13. Lied in der Hs. C verweisen: *Ich wil gruonen mit der sât ... ich wil mit den bluomen blüen ...* Aber es ist doch nicht zu übersehen, daß dies Einwachsen in die Natur nicht Selbstzweck ist, sondern die Minne der Herrin zum Ziel hat: *ich wil zeliebe mîner lieben frouwen mit des vil süezen meien touwe touwen. D e i s t m i r a l l e z n i h t z e v i l, ob sî mich trœsten wil.* Immerhin kündigt sich hier schon eine Wendung der dichterischen Naturgestaltung an, die von der Haltung des Minnesangs fortführt. Aber ganz vollzogen ist die Wendung selbst hier noch nicht, und in den übrigen Sommereingängen wahrt Steinmar durchaus die traditionelle Typik.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß das eigentliche Element der neuzeitlichen Lyrik, das Seelisch-Gefühlsmäßige und das Stimmunggebende, der mittelalterlichen fehlt. Wer von Goethe kommend an sie herantritt, ist darum erfahrungsgemäß zunächst enttäuscht. Er empfindet diese Liebeslieder einerseits als spitzfindig, geistreichelnd und dialektisch, andererseits als frivol. Sie sprechen in der Tat nicht die vom Eros erschütterte Seele aus und malen nirgends das Tasten des Herzens im Zwielicht von Lust und Schmerz. Es ist auch hierin ein Formen von Gegebenem, das sich an der Hymnendichtung verdeutlichen läßt. Subjektive Neuschöpfung seelischer Linien ist weder hier noch dort vorhanden. Der Künstler prägt ein von außen her Gegebenes, und in der Geschlossenheit

[1]) Vgl. Unger, Diss. Berlin 1914, S. 57: Nunquam id genus naturae contemplationis, quod romanticum dicere nos consuevimus, invenitur; nunquam hae discriptiones sensui subiectae sunt, sed tantum cogitationi.



dieser Neuprägung, nicht in der Originalität des gebotenen Stoffes bekundet sich die dichterische Kraft.

So scheint es mit den tiefsten Strukturgesetzen der mittelalterlichen Welt zusammenzuhängen, wenn selbst ihre Mariendichtung, in der man eine Gipfelung der dichterischen Inbrunst erwarten sollte, sich als objektiv darstellt. Denn auch in der Theologie der Zeit waltet eine durchaus intellektuelle Leidenschaft, eine Glut nicht der Seele, sondern des Geistes, die in begrifflichen Antithesen und logischen Scheidungen aufloht. Die großen Verkünder der Gottesminne von Anselm v. Canterbury über Bernhard v. Clairvaux bis zu Thomas v. Aquin gleichen sich in dieser Beziehung. Mit den Franziskanern setzt dagegen, worauf schon von anderer Seite aufmerksam gemacht wurde, eine Bewegung ein, die neue Bereiche des Gefühls erschließt, die eine neue Lage der Liebe und damit einen neuen „Gehalt" heraufführt: man vergleiche daraufhin die Hymnendichtung Bonaventuras mit der des Thomas. Diese Bewegung wird am Ausgang des 13. Jahrhunderts von den Dominikanern aufgenommen, und nun zieht in der Mystik die Neuorientierung auf das Seelische[1]) hin immer weitere Kreise. Für den Minnesang bezeugt das der Hätzlerin Liederbuch; innige Trennungsstimmungen, wie sie in dieser Sammlung sich finden, sucht man im eigentlichen Minnesang vergebens. Es soll aber nicht verkannt werden, daß Sänger wie Hadlaub und Wernher von Homberg zuweilen schon „seelische" Töne anklingen lassen.

Für die unsentimentale Art, die Gleichgültigkeit gegen seelische Motivierungen im modernen Sinn, wie sie der „eigentliche" Minnesang zeigt, bietet die lateinische Literatur schon früh einen Analogiefall, der bestätigt, daß die geistige Struktur des Minnesangs in der Gesamthaltung des abendländischen Mittelalters verwurzelt ist; ich meine die erotischen Novellen in der 'Disciplina clericalis' des Petrus Alfonsi. Diese verdient neben den scholastischen Werken, auf deren Bedeutung für das „ritterliche Tugendsystem" Ehrismann hingewiesen hat,[2]) einen Platz als besonders frühes Dokument höfischer Tendenzen, wobei, im Hinblick auf Burdachs These über den Ursprung des Minnesangs, zu bemerken ist, daß Petrus auch arabische Stoffe verarbeitet hat.

[1]) Der Minorit Occam († 1349) begründet dann in der Psychologie die Unterscheidung von Seele und Geist (vgl. Baeumker: Die europäische Philosophie des Mittelalters. Kult. d. Gegenw. I, 5, S. 372).

[2]) Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 56, S. 137ff.



Die unpsychologische Einstellung tritt besonders klar zutage in der Liebesepisode des Exemplum II, dem die im Mittelalter häufig bearbeitete byzantinische Freundschaftssage zugrunde liegt. Zunächst ist an dieser Novelle eins hervorzuheben, was sich weniger ausgeprägt in zahllosen Entsprechungen findet, nämlich die nüchterne, objektive Behandlung der an den Tod führenden Liebe. Sogar in den Ehebruchsnovellen Exemplum IX ff. fehlen die Schilderungen gefühlvollen Liebesgenusses, in denen erst zur Verfallzeit der höfischen Literatur Boccaccio brilliert. *Amoris sciunt esse passionem*: Dies Wort des Exemplum II ist der Grundton auch des ganzen Minnesangs[1]), der wohl die daraus erwachsenden Begierden und Hoffnungen, Enttäuschungen und Trostgründe darüber hinaus im einzelnen vorführt, der auch die besonderen Reize der Geliebten schildert oder über die Minne didaktisch sich ausläßt, dem es aber ganz fern liegt, die psychologische Entstehung dieser Leidenschaft, die innerseelischen Kausalzusammenhänge der Empfindung im Kunstwerk nachzubilden. Wohl zieht sich Hausens Motiv *Mîn herze und mîn lîp die wellent scheiden* durch den Minnesang hin, aber erstens sagt es schon viel, daß er hier nicht von der Seele spricht, und zweitens ist dieses Scheiden nicht von innen her, sondern von außen her bestimmt. Zwei Forderungen der ritterlichen Sittenlehre sind in Widerstreit geraten, Gottesdienst und Frauendienst, und das bringt den Zwiespalt in den Dichter hinein. Es handelt sich nicht um eine Doppelung des Ich, und mir scheint ein Anhalt zu fehlen, der berechtigte, die Immanenzethik in die mittelalterliche Welt hineinzuinterpretieren.

Von den Einzelbeziehungen des Petrus Alfonsi zur Minnedichtung nenne ich zuerst die stärkste: *probitates he sunt: equitare, natare, sagittare, cestibus certare, aucupere, schachis ludere, versificari* (S. 11). Sichtlich handelt es sich um höfische Tugenden — im Exemplum XXIX wird ausdrücklich ein *heres* als *bene disciplinatus et curialis* bezeichnet, wie denn der Abschnitt *De largo, avaro, prodigo* (S. 32) die höfische Kardinaltugend der *milte* näher bestimmt und die Ausführung über die Lüge in typischer Weise die Parallele des Fürstendienstes mit dem Gottesdienst zeichnet. — Wird man auch die von Petrus mehrfach erwähnten *versificatores* aus der arabischen Tradition verstehen können, so klingt

[1]) Über eine Nachwirkung im Tristan vgl. Hilka, Zeitschr. für franz. Sprache u. Literatur 45. Hilkas Ausgabe des Disciplina liegt dem Folgenden zugrunde.

doch in worten wie *uerba cantus bene composita et cantus ipse musice constructus ualde delectabilis et amatorius insonuit* (Expl. VIII) unverkennbar das Interesse für die formale Seite des Minnesangs durch.

Hier ist die formvollendete Anlage des Werks selbst anzumerken, die einem unten im Minnesang nachgewiesenen Formprinzip entspricht. Petrus beginnt mit einem Prolog und schließt mit einem Epilog; auf den Prolog folgt eine Abhandlung über den Timor Dei, dem Epilog geht voraus eine Abhandlung über den Timor Dei. Zwischen diesen Eckpfeilern steht die Hauptmasse, deren innerer Gliederung wegen es sinnvoll ist, wenn die Disciplina vom Timor Dei ausgeht und zu ihm zurückkehrt. Sie gewährt ein Beispiel für die starke formale Tendenz der Zeit.

An Einzelheiten ist noch zu erwähnen das in der theologischen Literatur gern verwendete Stilmittel des Zwiegesprächs mit sich selbst (Expl. XXXIV); es mag zur Ausbildung von Motiven wie dem eben herangezogenen Hausenschen mitgewirkt haben. So darf denn vielleicht auch angemerkt werden, daß einmal ein beliebtes Natureingangsmotiv sich findet: *quedam auicula super arborem cantando delectabiliter sedit* (Expl. XXII).

Wollte ich ein direktes Abhängigkeitsverhältnis konstatieren, so würde ich gegen den Sinn alles bisher Dargelegten verstoßen. Was die Disciplina einzig bestätigen kann, ist eine weitgehende geistige Gemeinsamkeit innerhalb der mittelalterlichen Welt, ist hier insbesondere der eigenartige „Gehalt“ des Minnesangs. Denn die Frage der Struktur und die der Genese müssen methodisch klar gesondert bleiben, so notwendig die Lösung beider für die volle Erfassung einer historischen Erscheinung auch ist. Ich bin bemüht, die innere und äußere Struktur des höfischen Minnesangs, so wie er uns in den Quellen vorliegt, herauszuschälen. Demgemäß steht die Frage nach der Entstehung außer Ansatz, und so bleibt das Ergebnis unabhängig von Burdachs wuchtigen Untersuchungen ‘Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes’.

Mit der Einordnung der Minne unter die Passiones in jenem Exemplum II ist ein Fingerzeig für die nähere Bestimmung der „Objektivität“ gegeben, von der im Zusammenhang mehrfach zu reden war. Die Handschriften stellen Lieder der weltlichen, und zwar einer oft recht weltlichen, Minne neben andächtige, religiöse. Noch krasser als etwa bei Rugge, Hartmann, Walther, Neidhart,

Winterstetten erscheint das in den Sammlungen lateinischer Lieder, wo Töne schlüpfrigster Sinnlichkeit mit hymnischen Stücken über die Jungfrauengeburt u. ä. zusammenstehen. Die 'Disciplina' selbst kann überraschen durch ihre Ehebruchsnovellen unter der Marke Timor Dei. Dahin gehört auch, was Vogt über Ottes Eraclius sagt: „Die eingeflochtenen Liebesszenen sind bei O. in viel sinnlicheren Farben ausgeführt als bei seinen weltlichen Vorbildern, und doch will er sein Gedicht als ein Gott wohlgefälliges Werk betrachtet wissen." Konrad von Würzburg, der der *hôhen himelkeiserîn* in seines *herzen smitten getihte ûz golde smelzen* möchte, hat zwar, wie Laudan nun wohl endgültig nachwies, nicht die 'Halbe Birn' geschrieben, aber der verführerische Zauber, mit dem er die weiblichen Reize Engeltruts in der Baumgartenszene halb verhüllend hinstellt, gehört zu dem stärksten, was die Literatur in dieser Beziehung aufweisen kann, und die Gestalt der Meliur hat Scherer als geradezu wielandisch bezeichnet.

W. Grimm hat dem Verständnis die Richtung gezeigt mit seinem Wort: „Damals wuchs das Gute und Böse nebeneinander und in den Mischungen auf, die der menschlichen Natur eigen sind."[1] War das Erleben der mittelalterlichen Welt nicht innerseelisch orientiert, nicht autonom, sondern theonom, so beanspruchten die tatsächlichen Gegebenheiten eben ihr Recht. Zu diesen gehören die Bereiche der *anima sensitiva* und damit das erotische Element ebenso wie die der *anima rationalis.*

Erschwert wird das Verständnis dieser Sachlage durch die unstreitig vorhandenen Züge strenger Askese im mittelalterlichen Weltbild. Bei deren Beurteilung muß aber im Auge behalten werden die Scheidung zwischen den „Geboten" und den „evangelischen Räten", die nicht nur in der theologischen Literatur der Zeit eine Rolle spielt, sondern auch in der ständischen Gliederung wirksam wird. Der Gehorsam gegen die Gebote ist eine allgemein verbindliche Forderung, die Befolgung der evangelischen Räte dagegen ist eine Pflicht, die nur freie Willenstat auf sich nimmt.[2]

[1] Goldene Schmiede XV.

[2] Vgl. die einschlägigen Ausführungen im 'Libellus de adhaerendo Deo' des Johannes von Kastl (daß er, nicht Albertus Magnus, der Verfasser ist, hat Grabmann, Tüb. Theol. Quartalschr. 1920, nachgewiesen): „Ad quam quidem adhaesionem charitativam omnis homo de necessitate salutis tenetur; quod fit praeceptorum observantia et divinae voluntatis conformitate: quorum observantia excludit omne, quod repugnat charitatis essentiae et habitui; cujusmodi sunt peccata mortalia. Religiosi vero adstrinxerunt se etiam ad evangelicam per-



Die „abrenuntiatio omnium rerum“ besagt nicht die völlige Negation alles dessen, was sich mit einem stoischen Terminus als Adiaphoron bezeichnen ließe, sondern sie besagt, daß ein bestimmter Stand dadurch gekennzeichnet ist, daß er jene Adiaphora aus der Reihe seiner Motivationszusammenhänge ausschaltet, um „expeditius“ das „letzte Ziel“ zu erreichen, während für den weitaus größten Teil der mittelalterlichen Gesellschaft die Adiaphora das natürliche Betätigungsfeld bleiben. Daß dabei epochenweise die Abkehr von der „Welt“ weit über die mönchischen Kreise hinausgriff, ist eine massenpsychologisch nicht überraschende Tatsache. Für die nicht nach den Räten orientierte mittelalterliche Welt war also auch die naturgemäße Sinnlichkeit eine positiv gewertete Wirklichkeit.

Nur freilich ist es für den „Gehalt“ wieder bezeichnend, daß das Nebeneinander der verschiedenen Bereiche nicht psychologisch motiviert, nicht zu einem Ineinander in der Seele verschmolzen wird. Den mißlungenen Versuch Frauenlobs, in seinem Marienleich „irdische und himmlische Liebe“ durcheinander zu mischen, hat Pfannmüller als eine grelle Verfallserscheinung gebrandmarkt.[1]) Das klassische Mittelalter ordnet seine Gebiete außerseelisch sachlich, und soweit das theoretisch und bewußt geschieht, ist der maßgebende Gesichtspunkt das Geschöpfsein der ganzen Welt mit ihren dinglichen und geistigen Realitäten. Diese Ordnungslehre erhält ihre vollkommenste Ausbildung im III. Buch der thomasischen ‘Summa contra gentiles’.

Der Gesichtspunkt der außerseelischen sachlichen Ordnung gibt neue Lösungsmöglichkeiten für Fragen, wie sie in der Diskussion Kraus-Neckel[2]) über Morungen 128, 29 f. erörtert wurden, für die scheinbaren Widersprüche einer Gestalt wie der Landesrichter, Frondeur und Frauendiener Lichtenstein oder der Pfarrherr und Tanzleichsänger Winterstetten. Bei Lichtenstein ist noch ein weiteres bemerkenswert: dies Weltkind, dessen Aufgehen in Rossen, Frauen und Essen verschiedentlich hervorgehoben wurde,

---

fectionem, atque ad ea quae supererogationis et consilii sunt, per quae expeditius ad ultimum finem, qui Deus est, pervenitur: per quorum observantiam excluduntur ea etiam, quae impediunt actum seu fervorem charitatis, quo minus possit quis in dominum Deum ferri, cujusmodi sunt abrenuntiatio omnium rerum, corporis insuper et animae, professionis dumtaxat voto excepto.“

[1]) Quellen und Forschungen, Bd. 120. Vgl. über ähnliche „Vermischungen“ Roethe, Reinmar v. Zweter S. 237 f.

[2]) Beiträge hrsg. von Paul u. Braune, Bd. 46, S. 161.



gibt doch seinem Frauendienst die Orientierung in ultimum finem; ihm ist er ein göttliches Gebot an die Ritterschaft, und eine ganz ähnliche Minneauffassung spricht der Markgraf Otto von Brandenburg (C 6 – 8) aus. Die letzte Voraussetzung des Frauendienstes kommt darin zum Ausdruck, wenngleich Verse wie Winterstettens *Âne got so hat mîn nieman den gewalt, als si wol hât* (C 79 a) selten sind.

III.

Auf die historischen Voraussetzungen dessen, was ich als das mittelalterliche Ethos bezeichnete, kann ich hier nicht näher eingehen. Für die Genese der franko-latinischen Kultureinheit verweise ich auf Traubes 'Einleitung in die lat. Philologie des Mittelalters' (München 1911) und auf Grabmanns 'Geschichte der scholastischen Methode' (Freiburg 1911) Bd. I. Daß trotz des breiten antiken Elements im Bau der mittelalterlichen Welt sich diese und damit auch ihre Literatur von der Antike und Moderne abhebt, hat seinen Grund darin, daß im Mittelalter die verschiedenen Bestandteile, die klassischen, die heidnischen und die völkischen, aufs Christliche hingeordnet sind. Die Kirche, die eigentliche Schöpferin dieser Kultur, hat sie sich assimiliert; sie hat übernommen, was sich irgendwie christlich deuten ließ — auch hierin machte sich die allegorische Interpretation geltend —, und sie hat in gewissem Sinn manches „umgebogen“, so daß ein einheitliches Gebilde entstand, das, aufs Ganze gesehen, von den Wesensgesetzen kirchlicher Christlichkeit durchwaltet wurde.

Ein Zug der Antike, den die „Renaissance“ übersah, wurde dabei von höchster Bedeutung: es ist die Auffassung des Einzelmenschen nicht als Individuum, sondern als organisches Glied einer größeren Gemeinschaft, in die der einzelne hineingeboren ist. Zwischen dem *zoon politikon* des Aristoteles und dem Bürger der *civitas Dei* bestehen in der Tat wichtige Analogien, die für eine Übernahme der griechischen, bzw. der aus ihr abgeleiteten römischen Ethik in die christliche Sittenlehre günstige Voraussetzungen boten. Wie stark schon Augustin es empfand, daß die Hingabe an das Gemeinwesen mit der Gliedschaft am *corpus mysticum* verwandt sei, das bezeugt etwa 'De civitate' V, 14.

Daß seit dem Spätmittelalter der Idee des Menschen als des Dieners an der im Transzendenten verankerten Gemeinschaft das neue Ideal des „großen Mannes“, des im Ich zentrierten überragenden Einzelnen siegreich entgegentrat — ein Ideal, in dem

die titanischen oder oedipeischen Züge der Antike zur Geltung kamen —, führte eine völlige Umstellung des Ethos mit sich herauf, die in Kants Ethik und in Goethes Faust ihren Gipfelpunkt erreicht. Der Faust des Mittelalters, Theophilus, löst sich aus dem christlichen Organismus los, aber das führt ihn in die Unseligkeit, und die völlige Hingabe an die Jungfrau Maria rettet ihn und fügt ihn der Gemeinschaft wieder ein. Der Gegensatz zwischen diesen beiden titanischen Gestalten erleuchtet den Gegensatz zwischen Mittelalter und Moderne. Nur auf einen Punkt sei hingewiesen: das „Faustische", der Individualitätstrieb in der Gestalt des Theophilus ist so völlig von der Gemeinschaftsidee gebändigt, daß Theophilus geradezu ein typisches Motiv der Mariendichtung, ein Kronzeuge für die menschliche Ohnmacht und die göttliche Allmacht geworden ist.

Diese organische Idee des Menschen scheint mir die Erkenntnis der mittelalterlichen Literatur aus ihren Gründen sehr zu fördern, denn aus ihr erklärt sich doch wohl das völlige Fehlen betont exzeptioneller Persönlichkeiten.[1] Der Dichter ist dort nicht ein seiner Zeit voreilender Seher wie Hoelderlin oder Kleist, nicht der Verwirklicher oder Vorkämpfer eines neuen Lebensstils wie die Klassiker oder selbst die Reformationsdramatiker; er ist ein Sprecher seiner Zeit, die im einzelnen umordnet, im ganzen aber stabil bleibt. Selbst die in San-Marte gipfelnden Bestrebungen, in Wolfram einen „Reformator vor der Reformation" zu sehen, erscheinen mir mehr als Unterlegungen denn als Auslegungen.

Die Hoch-Scholastik zeigt die gleiche Eigenart; sie schafft nicht ein neues Weltbild, das den Stempel seines Schöpfers trüge, sondern sie erfaßt das Gegebene begrifflich immer schärfer. Man vergleiche unter diesem Gesichtspunkt, wie das Fluten von Intuitionen in den Werken Augustins von Anselm von Laon bis zu Duns Scotus und noch weiterhin einer immer feineren dialektischen Zergliederung und Aufrichtung des Lehrgebäudes Platz macht. Das gilt bemerkenswerterweise nicht nur von den kirchlich korrekten Scholastikern, sondern auch von den Averroïsten wie dem scharfsinnigen Siger von Brabant.

---

[1]) Die folgenden Ausführungen berühren sich in einigen Punkten mit Viëtors Aufsatz 'Die Kunstanschauung der höfisch. Epigonen' (Beiträge hrsg. von Paul u. Braune Bd. 46, S. 85 ff.), obgleich sie sich auf einer anderen Ebene bewegen. Dasselbe gilt von Schirokauers Bemerkungen über 'Formprobleme und Stilfragen' in seinen 'Studien zur mhd. Reimgrammatik' (ebda. Bd. 47, S. 115 ff.).



Selbst für Franz von Assisi ist es selbstverständliches Erfordernis, die neue Ordensgründung der Kultureinheit einzugliedern durch die Bestätigung der höchsten kirchlichen Autorität; das ist charakteristisch für die Haltung des einzelnen, wie es andererseits von der vereinheitlichenden Kraft dieser Kulturgemeinschaft zeugt.

Man wird sagen dürfen, dass der mittelalterliche Mensch sich in eine abgeschlossene und abgerundete Welt mit festen Gegebenheiten als dienendes und herrschendes Glied hineingestellt findet. Im Mittelpunkt dieser Welt steht die Kirche. Um diesen Kern gruppieren sich die übrigen geistigen Elemente und sozialen Stände. In den einzelnen Bereichen herrscht eine zum Teil weitgehende Eigengesetzlichkeit, deren Richtung aber doch letztlich auf das Zentrum hinweist, von jenem Herzpunkt aus bestimmt ist. Die Grundideen dieser franko-latinisch-kirchlichen Kultur werden als stärkste Realitäten erlebt; die realistische Universalienlehre ist dafür philosophischer Ausdruck, die reale Wirksamkeit von Bann und Kreuzzugspredigt Bestätigung im praktischen Leben.

Gegenüber dieser weltanschaulichen Gegebenheit steht der einzelne rezeptiv, wie in den vorhergehenden Jahrhunderten, und im wesentlichen unkritisch. Die moderne Kontrastierung des Ich gegen das als wahr und gültig Überlieferte, das Aufbäumen des schöpferischen Genies gegen das durch Tradition Bewährte, sei es nun antik oder kirchlich, fehlt oder wird wie die waldensischen Häresien von der geschlossenen Wucht des großen Ganzen erdrückt. Selbst ein Abälard begründet seine Zweifel mit Autoritäten. Hinzu kommt eine weitere Begrenzung: der einzelne durchlebt nur einen bestimmten Bezirk der großen geistigen Einheit. Man könnte ihn den ständischen Ausschnitt nennen. In diesem Rahmen, in dem der einzelne zugleich gebunden und getragen ist wie ein organisches Glied, fehlt von vornherein ein Antrieb, sich durch methodischen oder unmethodischen Zweifel allererst festen geistigen Grund aus eigener Kraft zu suchen. Ein fester Grund, den die ganze Moderne in prometheischem Ringen erkämpfen will, ist dem Mittelalter das in der Lehre der Kirche und der Sitte des Standes Gegebene. Nicht die Berechtigung des Priesterstandes bekämpft Walther. Er wendet sich gegen den zu jungen Papst. So verläuft die geistige Arbeit der Zeit in einer der „Moderne“ diametral entgegengesetzten Richtung; sie geht von einem (für sie) gesicherten Boden aus, den diese erst finden will; sie arbeitet an einem gegebenen Material, das diese erst schafft. Sie ist also im wesentlichen formgebend,

sowohl auf wissenschaftlichem als auf künstlerischem Gebiet.[1]) Die allgemeinen Gegebenheiten eines ständischen Ausschnitts erhalten in ihr persönlich abgeschattete Formen.

Trifft das aufs ganze gesehen zu — und selbst einzelne Ausnahmen werden von hier aus in neuem Lichte erscheinen —, so verlieren viele Erscheinungen der mittelalterlichen Literatur ihren problematischen Charakter. Für das Vorhandensein des ganz formal gerichteten Kunsttriebs hat W. Meyer in der leoninischen Umarbeitung eines hexametrischen Trojagedichts ein zwingendes Beispiel gegeben. Aber ist nicht auch die ganze deutsche höfische Epik nur so recht zu verstehen, die sich modernen Maßen als bloße Übersetzungsliteratur darstellt?[2])

Die oben berührten modernen Züge der erotischen sogen. Vagantenlyrik werden nun dadurch verständlich, daß ihre Dichter — denn gerade diese Stücke werden doch wohl kaum von Prälaten, sondern von vagierenden Studenten herrühren — eben nicht ganz in der mittelalterlich-kirchlichen Weltordnung aufgingen. Und auch sie verleugnen nicht die stark formale Einstellung.

Hier ist der Ort, das Formproblem des Minnesangs im besonderen wieder aufzunehmen.

Diese Dichtgattung gehört durchaus in den höfischen Ausschnitt der mittelalterlichen Welt, deren Gegebenheiten sie in fast unbegrenzter Mannigfaltigkeit der Formen abwandelt. Das ritterliche Ethos ist in bestimmten typischen Motiven ausgeprägt, und diese feststehenden Typen bilden, im Verlauf wenig modifiziert, das Material für die „Kunst“ des Minnedichters, der in peinlichster Filigranarbeit aus ihm sein Werk bildet. Es handelt sich hier in der Tat um Kunst im prägnanten Sinn, und nicht zufällig spricht schon Petrus Alfonsi von der *ars versificatoria.* Die bekannten Stellen bei Walther und Lichtenstein, in denen vom „Lernen“ dieser Kunst die Rede ist, brauchen nur ganz ernst verstanden zu werden, um das handwerksmäßige Moment der Minnesangdichtung eindeutig hervortreten zu lassen.[3]) Daß allerdings für den wahrhaft künstle-

---

[1]) Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Hübener: 'Scholastik und neuengl. Hochsprache' (Germ.-rom. Monatschr. 1922, Heft 3) von der sprachgeschichtlichen Seite her.

[2]) Vgl. auch Kraus: 'Der rührende Reim' (Zeitschr. f. deutsches Altertum 56).

[3]) Merkwürdig ist, daß Konrad von Würzburg, einer der ausgesprochensten „Artisten“, das unmittelbare Erleben als einzige Quelle des 'Sanges' betont (C 112).

rischen Minnesang doch noch mehr als die äußere Beherrschung gewisser strophischer Gesetze nötig war, wie der Vergleich mit dem Meistergesang lehrt, ändert an dieser Tatsache nichts. Im Zusammenhang mit ihr steht die Orientierung des Minnesangs auf die Gesellschaft.

Mit der ganzen mittelalterlichen Dichtung fehlt ihm die religiöse Absicht, der weltanschauliche Suggestionswille der Modernen. Bei diesen scheinen die Werke auf die Begründung einer neuen „Religion“ zu zielen, mag nun die Liebe, die Humanität, die Natur, die Menschheit oder der Künstler als das Göttliche gefeiert werden. In der mittelalterlichen Dichtung stehen wohl neben den anderen typischen Motiven auch religiöse, der Sinn der Kunst aber ist Dienst an der Gemeinschaft, sei es Verherrlichung des kirchlichen Kults, sei es Unterhaltung der Gesellschaft, insbesondere der ritterlichen Gesellschaft. Diese Doppelorientierung spricht z. B. eine Strophe der Jenaer Handschrift bewußt aus, die unter dem Namen des Unvuorzagheten geht: *sanc lêret vrouwen unde man, sanc ist tzuo gotes tische guot.*

Somit ist die höfische „Sitte“ eine maßgebende Richtschnur für den Minnesang; sie trägt und begrenzt ihn zugleich. Sie erfordert aber nicht eine „Beichte“ der Leidenschaften, nicht ein Wortwerden der seelischen Erschütterungen eines einzelnen, sondern eine gesellige, „froh machende“ Gestaltung von Motiven, die der Gesellschaft vertraut sind. Weltanschauungsprobleme vor solchen Hörern zu entrollen, diese Vorstellung ist in sich widerspruchsvoll. Aber eine neue Formulierung der Damenverehrung und des Minnewerbens, ein geistreich plänkelnder Dialog, dichterische Scharmützel, wie sie v. Kraus zwischen Reinmar und Walther nachgewiesen hat und wie sie zwischen Walther und Morungen oder Neidhart stattfanden, eine sinnreiche Schlußpointe, gewandte Anklänge an ältere Dichter, das war es nach Ausweis des gesamten Bestandes an Minneliedern, was hier vorzüglich gebracht werden sollte, wenn nicht politische Zeitereignisse oder Begebenheiten aus der eigenen Umgebung in Sprüchen vorgetragen wurden. Die beständige Treue Reinmars ergötzte ebenso wie Winterstettens kecke Behauptung, seiner Dame *tougenlîche her von kinde* gedient zu haben, oder wie Ulrichs Abwandlungen des Tagelieds und Steinmars Ironisierungen des Frauendienstes. Auch die ernste und pikante Minnedidaktik ist ganz den geselligen Forderungen angemessen.

Damit soll nicht behauptet werden, daß der „Inhalt“ aller

Minnelieder „erlogen“ sei. Es ist selbstverständlich, daß jedem Kunstwerk irgendein echtes Erlebnis zugrunde liegt. Was den modernen Menschen zu Walther hinzieht, ist doch wohl die Tatsache, daß in seinem Werk das Erleben einer starken Persönlichkeit Gestalt gewonnen hat. Und von ihm bis zu den Rotenburg, Gliers und Konradin gibt es eine fein abgestufte Reihe von Erlebnisintensitäten. Aber in diesem, aller Dichtung gemeinsamen Zug ist das Charakteristische des Minnesangs nicht zu finden. Es muß vielmehr nach der Besonderheit des schöpferischen Erlebnisses gefragt werden.

Dieses war offenbar stark formal gerichtet, und neben den genannten Momenten wirkten denn auch vor allem reizvoll die immer neuen rhythmischen Variationen. Ist es schon anerkannt, daß der Minnesang an Formreichtum die ganze neuere Lyrik tief in den Schatten stellt, so muß der Schluß gezogen werden, daß die Sorgfalt im Formalen, das Wertlegen auf originelle Strophen in der seelischen Disposition von Dichter und Publikum gleichermaßen wurzelt. Gerade die Berücksichtigung bestimmten Publikums ist von Einfluß auf die besondere Ausgestaltung des Minnesangs; sie wirkte bis in den dialektischen Sprachgebrauch hinein, wie die Reime e : ä in Walthers thüringischen Atzesprüchen und im meißenschen Vokalspiel zeigen; eine Erscheinung, die ohne Analogie in der modernen, individualistischen Dichtung dasteht. In Neidharts Werk haben wir einen direkten Beweis für die formalen Anforderungen der höfischen Kreise. Bielschowsky[1]) hat gezeigt, daß dieser Dichter „für die „Dorflieder“ minder auf Wechsel der Reimgebäude bedacht war, als für die Hoflieder“. Beachtenswert ist andererseits, daß auch die Dorflieder, und das gerade wegen ihrer Anknüpfung an das Volkstümliche, mit einem bestimmten Motivapparat arbeiten. Trotzdem spiegeln sie das originäre Erlebnis ungebrochener als Neidharts eigene „Hoflieder“, und sie sind denn auch ein Ansatzpunkt für die Sprengung der höfischen Welt geworden.[2])

Im streng höfischen Minnesang dagegen ist die Sublimierung der Form nur das Gegenbild zu der Unantastbarkeit des eigentlichen Inhalts, mit dem verbunden sie den eigenartigen Gehalt ergibt.

---

[1]) Geschichte der deutschen Dorfpoesie I, 258.

[2]) Ob man in der Einschränkung des Dörferlichen so weit gehen darf wie Seemüller (Prager Deutsche Studien 8) und Singer (Neidhartstudien, 1920), scheint mir fraglich.



Ist im historischen Verlauf das Interesse zunächst der strophischen Aussprache des höfischen Minneethos überhaupt zugewandt, so geht es allmählich immer mehr auf die virtuose Beherrschung des Reims, die feinste Abwiegung der Zeilenlängen über.

Von dieser Seite aus wird es wahrscheinlich, daß die Hörer etwa eines Neifenschen Liedes mit lebhaftester Spannung die überlegene Durchführung der grammatischen Reime verfolgten, daß die Binnen- und Schlagreime, deren Schwierigkeit ja mit der Strophenzahl wächst, in den Liedern des Landeggers oder Konrads .von Würzburg den eigentlichen Schwerpunkt ausmachen. Die Proportionen zwischen Abgesang und Aufgesang, die Verbindung der beiden durch Anreimung oder Pausenreim, Verkürzung oder Verlängerung der Schlußzeilen, Verschiebung eines oder beider Stollen in den zweiten Teil der Strophe, Komplikation des Stollenverhältnisses, das ist das eigentliche Gebiet der schöpferischen Tätigkeit für den Minnesänger. Auf ihm sind auch die sogenannten Epigonen, wie Singenberg, die Innerösterreicher, der Limburger, schöpferisch, und mir scheint, daß Wackernagel in seiner feinen Studie über Walther von Klingen diese Seite des Dichters doch unterschätzt.

Eine so ausgesprochen gesellschaftliche Kunst konnte nur blühen, solange eine abgegrenzte Gesellschaftsschicht Hauptträgerin der weltlichen Bildung war. Nie wieder hat sich ein Publikum gefunden, das für die leisesten Modulationen des Klanges und des Rhythmus ähnlich empfindlich war. Im ausgehenden 13. Jahrhundert mehren sich die Klagen der Lyriker über mangelndes Kunstverständnis. Im Kampf zwischen Bonifaz und Philipp, weiterhin zwischen Ludwig dem Bayern und Johannes XXII. und seinen Nachfolgern wurde die Kultureinheit gesprengt. Auch die Fortbildung des Scotismus wirkte in diesem Sinn. So starb notwendig auch die formale mitteralterliche Kunst ab in Formalismus. Das schöpferische Erlebnis wurde „gegenständlich".

Eine Ankündigung davon macht sich schon in der „realistischen" Wendung einzelner Minnesänger bemerkbar, aber selbst die Dörperstrophen stehen noch im Bann des Formalismus. Die Lyrik des 17. Jahrhunderts und des Rokoko zeigt dann, bei einer gewissen Analogie der sozialen Verhältnisse, noch einmal gewisse dem Minnesang verwandte Züge in der Freude am einzelnen Bild und typischen Motiv und in der persönlichen Distanziertheit des Dichters von seinem Stoff. Aber der Boden, aus dem sie erwächst, ist doch

beträchtlich eingeengt: es ist der bürgerliche, konfessionell gespaltene Gelehrtenstand.

Seit dem Durchbruch der neuen Lyrik in Goethes Werk fehlt es an jeder Analogie zu der Formkunst des Minnesangs in der hohen Kunst. Dagegen hat sich in neuerer Zeit eine Unterhaltungslyrik entwickelt, die gewiß in einem erbärmlichen Großstadtethos wurzelt und auf ästhetischen Wert keinen Anspruch machen kann, die aber darum interessant ist, weil sie gewisse Eigenarten der „gesellschaftlichen“ Kunst auch in ihrer trüben Atmosphäre entwickelt hat. Ich meine das Kabarettlied. Auch in diesen Erzeugnissen finden wir die Zuspitzung auf das Erotische, das Spiel mit einer — sehr eng begrenzten — Gruppe bestimmter typischer Motive, das Übergewicht des Rhythmischen und die Unerläßlichkeit musikalischen Vortrags. Daß sich aus diesen unerfreulichen Wurzeln eine echte gesellige Kunst entwickeln könnte, wie man eine Zeitlang in München hoffte, ist ausgeschlossen. Aber aus diesen traurigen Scherben läßt sich doch eine Analogie gewinnen für die vollendete Formkunst des Minnesangs, insbesondere für seine musikalische Rhythmik.

Der Minnesang ist nicht nur ein Formspiel; dies Formspiel hat — ich deutete es oben mit den Worten „Proportion“ und „Verhältnis“ schon an — mathematische Natur. Stand doch auch im Quadrivium die Musik zwischen Arithemetik, Geometrie und Astronomie.

Die Einsicht, daß der Minnesang nach seiner formalen Seite, d. h. also doch wohl nach seinem eigentlichen Wesen, nur im Zusammenhang mit der Musik verständlich wird, ist seit den Arbeiten von Burdach, Roethe, Liliencron, Rietsch, Runge, Riemann und Saran Allgemeingut geworden. Wie sehr trotzdem noch heute die Forderung eines aus dem Geist des Mathematischen heraus gewonnenen Verständnisses für die „mathematische Form“ erhoben werden muß, zeigen die diesbezüglichen knappen Ausführungen von Wilmanns:[1]) „Wie wir über diese Weisen urteilen würden . . ., ist eine andere Frage. Vermutlich würden wir sie sehr eintönig finden und das rechte Verhältnis zwischen Inhalt und Form vermissen. Das Gefühl für verschiedene, durch den Inhalt bedingte Darstellungsformen scheint im 13. Jahrhundert noch wenig entwickelt gewesen zu sein.“

[1]) Walther von der Vogelweide I⁴, S. 44.

Diese Worte bestätigen, daß in der mit der Strophik eng verknüpften musikalischen Form keine „seelische Ausdrucksform“ gesehen werden darf; es kann sich offenbar nur um eine rein mathematische Form handeln.

Damit, daß wir diese Weisen eintönig finden würden, ist für die Erkenntnis wenig gewonnen. Die Aufgabe des Philologen ist es doch vielmehr, die innere Gesetzmäßigkeit des Minnesangs in textlicher und musikalischer Hinsicht zu erforschen, und da liegt es denn auf der Hand, daß diese Weisen, mathematisch-formal betrachtet, außerordentliche Kunstwerke sind. Wie die einzelnen Melismen und Tonphrasen aneinandergefügt, wie die Schlußkadenzen im Stollen und Abgesang wiederholt und abgewandelt werden, wie im Wechsel längerer und kürzerer Wendungen, in der Abstufung nach oben und unten Gleichgewicht entsteht, das fügt sich mit peinlicher Genauigkeit in die textliche Strophenform. Auch das „gelegentliche Widerstreben des syntaktischen und akzentuellen Faktors gegen die orchestische Gruppierung“, auf das Saran aufmerksam gemacht hat, wäre zu nennen.

Wir haben uns mit dem Übelstand abzufinden, daß nur für spätere deutsche Minnesänger eine größere musikalische Überlieferung besteht. Aber ein ungefähres Bild läßt sich doch daraus gewinnen, wie durch den Gesang die strophische Form noch gehoben, ihre mathematische Kunst ohrenfälliger gemacht wurde, und die musikalische Verdeutlichung der Strophik glaube ich als einen Beweis für die Präponderanz des formalen Elements im Minnesang heranziehen zu dürfen.

Es verdient in diesem Zusammenhang Beachtung, daß in der modernen Liedkomposition jene formale Verdeutlichung immer mehr zugunsten des inhaltlichen Gefühlsausdrucks verdrängt wird. Ein allgemeines Beispiel dafür bietet das Vordringen der sogenannten Durchkomposition: die strophische Form ist nicht mehr das, worauf es musikalisch ankommt, sondern jede neue Strophe bringt zu dem inhaltlich Neuen auch ein musikalisch Neues. So ist, um ein besonders auffälliges Stück zu nennen, von der gebändigten Sonettform Mörikes: ‘Wenn ich, von deinem Anschaun tief gestillt’ in H. Wolffs Komposition nichts zu bemerken.

Freilich bleibt zu beachten, was Saran hervorgehoben hat: „Die Lieder der Jenaer Handschrift sind fast alle politischen, religiösen, moralischen und betrachtenden Inhalts: didaktische Lyrik.“ Aber nicht nur der Sommerspruch des Bruder Wernher,

sondern auch Alexanders Minneleich und seine nicht-didaktischen Lieder unterscheiden sich nach der musikalischen Seite nicht gattungsmäßig von den lehrhaften Stücken. Sunnenburcs ausgesprochen religiös-didaktisches Lied *So wol dir welt* beginnt mit einer melodischen Phrase, die Richard Wagner Ton für Ton in der lyrischen Auftrittsarie des Lohengrin („Nun sei bedankt, mein lieber Schwan") bringt. Sarans eigene Untersuchungen zeigen, daß in den erhaltenen Quellen Text und Musik eine formale Einheit ausmachen. Das ist eine für das Formproblem des Minnesangs wichtige Tatsache. Um sie des näheren zu klären, untersuche ich im folgenden die Minnelieder Wizlaws, da sie die einzige größere Gruppe von deutschen „Minneliedern" ausmachen, deren Weisen uns erhalten sind.

IV.

Der kriegerische Rügensche Fürst, der sich im politischen Leben von ritterlichen Idealen bestimmen ließ, gehört zu den scheinbar widerspruchsvollen mittelalterlichen Charakteren.[1]) Ein Mann der Tat, singt er Lieder der unerfüllten Sehnsucht. Sein einziges Tagelied[2]) ist von hervorragender Dürftigkeit und wirkt fast wie ein Tagelied-Schema. Die Hauptsituationen sind da, aber lebendig, klingend, leidenschaftlich, ja auch nur pikant ist nichts davon geworden. Musikalisch ist das Stück durch seine starke Figurierung (auf *Minne*, *ist* und *hô*) interessant und darum um so bedauerlicher, daß in der Handschrift der Aufgesang fehlt. Das geistliche „Tagelied", das die Colmarer Hs. als 'Peter von Richenbachs Hort' überliefert, zeigt bei völlig anderem Strophenbau doch auch die reiche Kadenzierung. Von den übrigen Liedern sind I (J 13), II (J 15—17), IV (J 23—25) solche des stilechten Werbens, V (26 ff.), VI (29 ff.), VIII (35 ff.), IX (38 ff.), X (41 ff.) Mailieder, VII (32 ff.) ein Winterlied, mit Verlangen nach dem Mai eingeleitet, XI (44) ein minniges Herbstlied, XII (46) ein Herbst-Freßlied Steinmarscher Art. Diese Anordnung ist offenbar nach der Materie erfolgt: I—IV Lieder ohne Natureingang, V—X Mailieder — wobei das Versehen untergelaufen ist, daß VII in die Maigruppe gestellt wurde, weil es beginnt: „Meyie scone, kum io tzuo" — XI, XII Herbst-

[1]) Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 43, und zur Frage nach dem Dialekt der Lieder Roethe, Reimvorreden zum Sachsenspiegel.

[2]) Jenaer Handschr. Str. 19—21. Die römischen Ziffern besagen die Liednummer nach Etmüllers Ausgabe.

lieder. Dürfen wir schließen, daß auf den vor III ausgefallenen 2 Blättern nur Sprüche, zunächst in Ton 18, oder Minnelieder ohne Natureingang gestanden haben? Unklar bleibt, warum vor I eine zusammenhängende Reihe von Sprüchen steht und von IV (23) an kein Spruchton mehr erscheint, während das Tagelied (III; 19—21) von Sprüchen eingerahmt ist. Möglicherweise sollten dadurch die 3 Liedgattungen deutlich geschieden werden, was schließlich als meistersängerische Tendenz aufgefaßt werden könnte. Jedenfalls ist für die Chronologie aus dieser Anordnung nichts zu entnehmen.

Wizlaws Lyrik lebt in der Motivwelt des höfischen Minnesanges, aber es läßt sich nicht verkennen, daß sie bei ihm ziemlich eingeschrumpft ist. Sein Hauptbegriff ist die *vroyde*. Man mag die häufige Verwendung des Begriffs in VI (29) als Stichwortspiel auffassen, das nach Vorgängen wie Morungen 125, 19 zuerst in großer Ausdehnung bei Singenberg begegnet, für den es ein geradezu charakteristisches Alliterationsmittel abgibt. In der lateinischen Lyrik finden sich zahlreiche analoge Erscheinungen. Das rührt zweifellos aus der lateinischen Hymnendichtung her, die mit Antithesen wie creator-creatura die Paradoxien der Glaubensgeheimnisse auszudrücken sucht und darin ihrerseits wieder von der Scholastik bestimmt ist. Den übrigen Liedern gegenüber wird sich solch wohlwollende Deutung nicht halten lassen, zumal sich auch sonst eine auffallende Eintönigkeit des Ausdrucks geltend macht.

Aus dem sehnsuchtsvoll-resignierten Ton fallen die Gedichte zuweilen in den grob sinnlichen Begehrens. Trotzdem ist die Kraft der sinnlichen Anschauung gering, wie eine Zusammenstellung der Farben bei Wizlaw zeigt. Die eigene Herrin tritt in den Minneliedern, trotz der starken Worte des Sterbens vor Sehnsucht, so zurück, daß man in Frage gestellt hat, ob diese überhaupt an eine bestimmte Dame gerichtet waren. So ist denn auch hier der Motivbestand kärglich.

Diese Andeutungen mögen zur inhaltlichen Charakteristik Wizlaws genügen. Nicht daß er mit Motiven arbeitet, sondern daß er ungeschickt mit ihnen arbeitet, beeinträchtigt den Wert seiner Minnelieder. Er „komponiert“ sie schlecht.

Betrachten wir aber die Texte im Zusammenhang mit der Musik, so finden wir kleine rhythmische Meisterwerke. Von diesen Leistungen rückschließend auf die großen Minnesinger, insbesondere auf die sog. Virtuosen, einen Neifen, Winterstetten, Konrad von Würzburg, können wir uns ein Bild von der Feinheit ihres vollen Werks,

d. h. ihrer komponierten Lieder, machen. Noch Wizlaw weiß seine Reimkünste, die Binnen-, Schlag-, Pausenreime durch die Musik zu heben, und er enthält sich dabei der sinnverwischenden Häufungen, wie sie schon gelegentlich bei Konrad von Würzburg und dem Kanzler stören, erreicht freilich auch nicht die Süßigkeit des Klanges, die in deren und anderer Formkünstler maßvolleren Liedern waltet. Hierdurch unterscheidet er sich zu seinem Nachteil von Neifen, zu dem ihn Vogt in Anbetracht seiner künstlichen Strophik stellt, während seine fürstlichen Zeitgenossen, Wenzel, Heinrich von Breslau, Otto von Brandenburg bei einfacheren Formen ihrer Strophen ihn doch an Gefügtheit der Motive und an Wohllaut der Verse übertreffen. Nach allem neige ich zu der Auffassung, daß Wizlaws eigentliches Gebiet die musikalische Komposition war.

Ich unterscheide im folgenden Hebungszahl und Taktzahl, indem ich die Texthebungen ohne Berücksichtigung der metrischen Unterfüllung zähle, also auch von Drei- und Fünfhebern spreche. Durch die Gegenüberstellung mit der Taktzahl der Reihe ergibt sich so ein Bild von der Silbenfülle der Textreihe; wie z. B. die Schlußreihe von 35—37 zweihebig, aber viertaktig ist. Rhythmisch ist natürlich die Taktzahl allein maßgebend. Den stumpfen bzw. klingenden Reihenausgang beobachtet Wizlaw nicht genau durch alle Strophen eines Liedes; eine Erscheinung, die in der lateinischen Sequenzdichtung eine beachtenswerte Analogie hat. Wortakzent und Versakzent widerstreben sich oft, so gleich in der einzig überlieferten Strophe des I. Liedes (13), letzte Reihe: *vór dinér minné, diz múch ich swéren,* wo der Musik nach keine andere Betonung möglich ist; sonst besonders in den 2. und 3. Strophen.

Ich behandle zunächst Lied IX (38). Es ist, wie sämtliche Lieder Wizlaws, stollig, scheint also zunächst keinen besonderen Platz zu beanspruchen. Erst der Vergleich mit dem übrigen Bestand wird ihm einen solchen zuweisen. Der Aufgesang steht als rhythmische Einheit von 2 repetierten fünfhebig klingenden Reihen dem Abgesang gegenüber. Der Abgesang bringt 2 dreihebig stumpfe, paarig reimende, 1 zweihebig, 1 vierhebig und 1 dreihebig stumpf dreireimende Reihen. Der Eindruck, daß es sich bei der Paarreimgruppe um einen Mittelteil handle, wird durch die Musik zur Gewißheit erhoben. Zunächst ist seine melodische Spannweite nach oben und unten um einen Ton geringer als die des Aufgesangs und der 3 folgenden Glieder des Abgesangs. Ferner besteht er

aus 2 viertaktigen Gliedern, die gegeneinander und gegen die folgende Kette durch Pausen abgehoben sind, während im Aufgesang 2 × 2 Sechstakter und im letzten Abgesangsteil 1 zweitaktiges, 1 viertaktiges und 1 durch Schlußpause zur Viertaktigkeit ergänztes Glied erklingen. Zwischen Aufgesang und letztem Abgesangsteil besteht musikalische Beziehung, insofern das zweitaktige Glied aus dem Anfang des 2. Sechstakters gebildet ist. Mit dieser dreiteiligen Anlage konkurriert aber die zweiteilige, denn die Melodie des Aufgesangs bildet einen zwölftaktigen einheitlichen Bogen mit dem Hochpunkt am Ende der 1. und Anfang der 2. Reihe, während der Abgesang nicht nur durch seine Zweiteiligkeit, sondern auch durch den lebhaften Wechsel der Gliedlängen als Gegenstück erscheint.

In den übrigen Liedern kommt, und das macht das Unterscheidungsmerkmal aus, dem Mittelteil eine sehr viel größere Bedeutung zu. Das musikalische Formprinzip der Rückkehr des Schlusses zum Anfang versuche ich in einer Arbeit über Strophenbindung bei Lichtenstein als bedeutsam für die Strophik des Minnesangs nachzuweisen.[1]) In Wizlaws Liedern macht es sich als grundlegend geltend, denn nichts anderes als dies Prinzip ist es, das die Melodie des Abgesangs in der Großzahl seiner Lieder in die Melodie des Aufgesangs einbiegen läßt.

Auf diesen dreiteiligen Bau der Musik hat schon Bernoulli in seiner 'Melodik' aufmerksam gemacht. Wir erhalten dadurch einen wertvollen Hinweis für das Verständnis der Strophenform, denn dem rhythmischen Schema der Melodie muß die Textform entsprechen. Sprach man bisher bei stolligen Liedern von „Dreiteiligkeit“ im Sinn der Anordnung: Stollen + Stollen + Abgesang, wobei denn die Teile freilich oft recht ungleich ausfielen und das Bewußtsein einer latenten Zweiteiligkeit im Sinn von: Aufgesang + Abgesang wach blieb, so wird man daneben eine echte, musikalische Dreiteiligkeit anerkennen müssen. Dadurch rücken die beiden Stollen zu einem ersten Teil mit Reprise zusammen, es folgt ein Mittelsatz und auf diesen ein dem 1. gleicher 3. Teil. Ich nenne die „musikalische Dreiteiligkeit“ in Anlehnung an Bernoulli, der die da capo-Arie zum Vergleich heranzieht, „da capo-Form“. Das Folgende wird die Art dieser da capo-Form an Einzelbeispielen verdeutlichen.

---

[1]) Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 60.



Lied I (13) textlich: I 2 Fünfheber, klingend :‖ (ohne Auftakt).
II 2 Vierheber klingend, paarreimend (mit Auftakt).
III 2 Fünfheber klingend, paarreimend (ohne Auftakt).

Die da capo-Form ist schon jetzt unverkennbar: I und III sind rhythmisch völlig gleich, II durch Auftakt und Hebungszahl deutlich als Mittelsatz gekennzeichnet. I und III hat zehnsilbige, II neunsilbige Reihen. Aber eine leichte Verbindung bildet die Paarreimung von II und III.

Musikalisch: I 2 Sechstakter :‖, der erste von steigender, der zweite fallender Tendenz.
II 2 Viertakter, gegeneinander schärfer, als die Glieder von I, durch Quintsprung abgegrenzt.
III = I ohne Reprise.

Aber auch melodisch ist der Mittelteil nicht zusammenhanglos: sein Eingangsmotiv ist durch Verschiebung des „guten Taktteils" aus dem Eingang von I III gewonnen. Außerdem beginnen und schließen alle Teile mit demselben e.

Lied IV (23) textlich: I 1 Vierheber, durch Binnenreim in Hälften geteilt, stumpf + 1 Dreiheber, klingend :‖
II 1 Dreiheber klingend.
III = 1 ohne Reprise.

Da der Mittelteil hier einreihig und durch Reim mit der Schlußreihe von III verbunden ist, würde der Text allein die da capo-Form nicht hervortreten lassen. Das geschieht erst durch die Musik: III nimmt die Melodie von I vollständig auf, der kurze Mittelsatz bringt etwas Neues und unterscheidet sich rein klanglich dadurch, daß er sich zwischen [Notenbeispiel] bewegt, während I III [Notenbeispiel] umspannt. Verbindung ist dadurch hergestellt, daß die musikalische Essenz von II durch rhythmische Abwandlung der Schlußkadenz von I III gewonnen wurde. I und III sind in sich sorgfältig ausgearbeitet. Das 1. Glied — sämtliche Glieder

des Liedes sind viertaktig — bringt, dem Binnenreim folgend, zwei melodisch und rhythmisch ganz gleiche Teile. Es hält eine stehende Tonlage, während das 2. Glied, wohl dem Reimwort der 2. Reihe gemäß, fallende Tendenz aufweist. Aber noch weiter: die Schlußkadenz der Reimworte des 1. Gliedes kehrt eine Quint tiefer als Schlußkadenz der 2. Reimstelle wieder, und zwar rhythmisch modifiziert, wodurch der Gegensatz zwischen dem stumpfen Ausgang der 1. und dem klingenden der 2. Reimstelle verklanglicht wird.

Lied VI (29), im Aufgesang dem fünften (26) verwandt, zeigt durch den Abgesang schon textlich, daß es in reiner da capo-Form angelegt ist, während V (26) als Komplikation dieser Form zu verstehen ist.

I 4 Dreiheber kl., Vierreim + 1 Vierheber st. :‖
II 1 Fünfheber kl. + 1 Sechsheber st. + 1 Fünfheber kl., mit dem 1. Fünfheber reimend, + 1 Sechsheber st., in sich neu binnenreimend.
III = I ohne Reprise.

Durch den Wegfall der Reprise fehlt für den st. Vierheber in III selbst eine Reimbeziehung. Ebenso bleibt in II der 1. st. Sechsheber infolge des selbstgenugsamen Binnenreims des 2. verwaist. Diese beiden Stellen und dadurch die beiden Teile reimen nun miteinander. Somit wird auch die proportionierte Folge in I III Dreiheber kl., Vierheber st. und II Fünfheber kl., Sechsheber st. bewußte Formkunst sein.

Musikalisch: I 5 Viertakter :‖ Sie zerfallen melodisch in 3 Teile: 2 gleiche, achttaktige Phrasen, die ähnlich wie 38 einen Bogen bilden, + 1 abschließenden viertaktigen Phrase.
II 4 Sechstakter, die 2 zwölftaktige Einheiten bilden.

Ich verweise auf die begrifflich faßbare peinlichste Gewichtsverteilung im Aufbau der Strophe, die eine durchgehende Berücksichtigung der Zahlenverhältnisse, hier der Zwölftaktigkeit, erfordert. Zu beachten ist, wie die divergenten Hälften von II durch die aus I abgewandelte Schlußkadenz gebunden werden, wie aber diese Schlußkadenz in II zum Bestand der Hälften selbst gezogen ist, während sie in I über dessen Hälften überschießt.

III = I ohne Reprise.

Lied VII (32) textlich: I 1 Vierheber st. + 1 Vierheber st.
+ 1 Einheber kl. :‖
II 2 Fünfheber kl., paarreimig.
III = I ohne Reprise.

In dieser eindeutigen da capo-Form ist der Mittelsatz dadurch mit den beiden Außensätzen verbunden, daß deren Schlußreihen auch als Fünfheber aufgefaßt werden können.

Musikalisch: I 1 Viertakter + 1 (Vier- + Zwei-) Sechstakter :‖
II 2 Sechstakter.
III = I mit kleinen rhythmischen und modulatorischen Variationen, die für die Form nichts verschlagen.

Der Mittelsatz ist durch den weiteren tonlichen Umfang gegen I III abgehoben. Er verwendet als Schlußkadenzen seiner Hälften die Schlußkadenz von I III in verschiedenen Höhenlagen, während in I III die Paarreime rhythmisch verschieden gehalten sind, wodurch der Innenstellung des 2. Paarreims Genüge geschieht.

Lied X (41) textlich: I 1 Zweiheber st. + 2 Vierheber st.
(Dreireim) + 1 Dreiheber kl. :‖
II = I.

Metrisch zerlegt sich der Stollen in Reihe 1 + Reihe 2—4, durch die Reime gehören Reihe 1—3 gegenüber Reihe 4 enger zusammen, insofern die 1. Reihe aus der Viertaktigkeit herausfällt, die 4. Reihe reimselbständig ist. Rhythmisch ist zu gliedern 1. und 2. Reihe, 3. und 4. Reihe. Diesen rhythmischen Einschnitt verdeutlicht die Musik, die auch die da capo-Form herausstellt:

I 1 Zweitakter + 3 Viertakter :‖
II 1 Zweitakter + 3 Viertakter,
III 1 Zweitakter + 3 Viertakter.

Es ist nicht die metrische Fügung, sondern die melodische Führung, die den Mittelsatz kenntlich macht. Sie zerlegt auch I III in 1 sechstaktige und 1 achttaktige Phrase, die erstere von fallender Tendenz, die zweite bogenartig. Zwei gleich proportionale Phrasen bildet sie ferner im Mittelsatz, die 1. melodisch eigenständig, die 2. fast gleich der 2. Phrase von I III, was der Reimbindung von II 4 mit III 4 entspricht.

Lied XI (44) textlich: I 1 daktyl. Zweiheber kl. + 1 Vierheber st. + 1 Dreiheber kl. :‖
II 1 daktyl. Zweiheber kl. + 1 Vierheber st. + 1 Vierheber kl. mit Daktylus. :‖

Die vier Reihen mit st. Ausgang sind durch Auf- und Abgesang durchgereimt. Die Daktylen sind strittig; durch Saran-Bernoullis Übertragung werden sie beseitigt. Das trifft wohl den rhythmischen Charakter des Liedes. Der Text verrät die da capo-Form nicht, die melodische Führung der Musik aber läßt darüber keinen Zweifel.

Musikalisch: I 3 Viertakter :‖
II 2 Viertakter + 1 Sechstakter,
III 2 Viertakter + 1 Sechstakter.

III nimmt die Melodie von I in den beiden viertaktigen Gliedern Ton für Ton auf und gewinnt aus dem 3. Viertakter von I die Sechstaktigkeit durch Dehnung eines g über 2 Takte. Die beiden Viertakter von II bringen, auf die höchsten drei Töne des Umfangs von I beschränkt, etwas melodisch völlig Neues. der Sechstakter von II ist aus dem Anfang des Motivs seines 2. Viertakters und aus dem Schluß des letzten Viertakters von I „komponiert", so daß alle drei Teile mit derselben Kadenz schließen.

War in den beiden letzten Liedern der Mittelsatz infolge seiner rhythmischen Gleichheit mit dem Schlußsatz nur an der Melodie erkennbar — ein Kriterium, das freilich beim Gesangsvortrag sehr ohrenfällig ist — so liegt bei den drei folgenden die Schwierigkeit darin, daß der III. Teil den I. unvollständig oder rhythmisch stärker variiert übernimmt. Einen Ansatz dazu zeigte ja schon das letzte Stück der vorigen Gruppe.

Lied II (15) textlich I 1 Fünfheber kl. + 1 Dreiheber kl. + 1 Vierheber st. :‖
II 1 Fünfheber kl. + 1 Dreiheber kl.
III 1 Fünfheber kl. + 1 Dreiheber st.

Nach diesem Bild, wobei die kl. Ausgänge in I und in II, III, sowie die st. von I und III aufeinander reimen (der einzige Fall von Anreimung des Abgesangs in Wizlaws Liedern; die Spruchtöne verwenden sie in Nr. 1, 18) besteht der Mittelsatz aus den ersten beiden Reihen von I, der Schlußsatz aus dessen 1. Reihe + einer, die die Hebungszahl von dessen 2., den Ausgang von

dessen 3. Reihe bringt. Wir haben m. a. W. keine klare Ausprägung, sondern eine Komplikation der da capo-Form. In der rhythmischen Struktur des musikalischen Aufbaus hebt sich der Mittelsatz noch weniger ab.

I 1 Sechstakter + 2 Viertakter :‖
II 1 Sechstakter + 1 Viertakter
III 1 Sechstakter + 1 Viertakter.

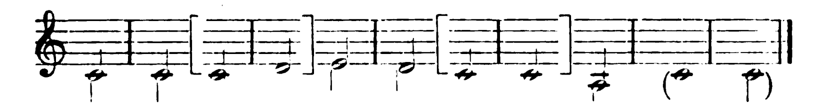
Es herrschen hier andere, noch einfachere Zahlenbeziehungen zwischen den verschiedenen Teilen, die an Zweiteiligkeit denken lassen würden, wenn nicht die melodische Führung Teil II als Mittelsatz charakterisierte. Auch die höhere Lage von II wirkt daraufhin. III ist, obgleich es seiner rhythmischen Anlage nach I nicht voll aufnehmen kann, sehr kunstvoll als Schlußsatz gekennzeichnet: in seinen drei Anfangstakten steigt es zur tieferen Lage von I zurück, bringt dann als 2. Hälfte des Sechstakters die 2. Hälfte des 1. Viertakters und den 1. Takt des 2. Viertakters von I in starker metrischer Umwandlung, und sein Viertakter, das Schlußglied, besteht aus den drei Schlußtakten von I, wobei der letzte Takt durch Verdoppelung der Notenlängen zweitaktig geworden ist. Der rundende, zum Anfangsteil zurückkehrende Schluß ist also mit subtilen Verlagerungen der Akzente und Einschnitte verbunden.

Lied V (26) textlich I 3 Dreiheber kl., dreireimig
+ 1 Vierheber st. :‖
II 2 Dreiheber kl. paarreimig.
III 3 Dreiheber kl., dreireimig.

Der Mittelsatz ist durch den Paarreim abgehoben, der III. Teil bringt eine nicht ganz vollständige Reprise des I., dessen letztes Glied nicht wiederkehrt. Trotzdem wird dem Aufbau da capo-Form zuzusprechen sein. Die musikalische Anlage baut sich aus lauter viertaktigen Gliedern auf, so daß ein eignes Schema sich erübrigt. Melodisch ist der Mittelsatz klar von den Außensätzen geschieden. Das Einsatz-*e*, das durch den Quintsprung erreicht wird, ist der höchste Ton, den I, III erklingen lassen, und mit seinem letzten Ton sinkt II unter seine eigne Lage zum Schlußton von I und Anfangston von III hinab.

Die musikalische Verdeutlichung des text-rhythmischen Unterschiedes zwischen I und III ist sehr wohl durchdacht. Es wäre durchaus möglich gewesen, die letzte (3.) Reihe des III. Teils auf die Melodie der letzten (4.) Reihe von I zu singen, was schematisch

den Schlußcharakter sogar verstärkt hätte. Aber damit wäre die formale Differenz von I und III vergewaltigt worden. So werden die Reihen 1 und 2 des III. Teils auf die melodischen Phrasen I, 1 und 2 gesungen, Reihe 3 dagegen, in I rhythmisch enger mit 4 verbunden, wird in III den beiden vorigen rhythmisch angeglichen. Den Schlußcharakter gewinnt 3, indem sie, melodisch, als Schlußtakte die Schlußtakte von 2 wiederholt. Im übrigen besteht III, 3 aus einer Verkürzung von I, 3:



Die eckig eingeklammerten Töne sind die Plustöne von I, 3, die rund eingeklammerten die aus I, 3 verschobenen, bzw. aus III, 2 übernommenen Plustöne von III, 3. Zur weiteren Verdeutlichung habe ich die Noten von I, 3 aufgestrichen, die von III, 3 abgestrichen, so daß die gemeinsamen Noten zugleich auf- und abgestrichen sind. Die Probe mag die Mosaikarbeit des mittelalterlichen Komponisten andeuten. Das Lied zeigt, wie selbst eine scheinbar eintönige Strophe intimes Formspiel bergen kann.

Lied VIII (45) repräsentiert den Höhepunkt von Wizlaws Reimkunst. Der Text allein würde zur Ansetzung des zweiteiligen Aufbaus, Aufgesang — Abgesang, führen. Die Musik zeigt, daß es sich bei der Strophe um eine komplizierte da capo-Form handeln muß. Die melodische Entwicklung hebt ferner den Zusammenhang zwischen den kl. Schlagreimen hervor. Die Vertonung der Schlagreime läßt eine Vorstellung davon gewinnen, wie die Reimkünste den klingenden Vortrag voraussetzen, wie sie durch ihn verdeutlicht werden und keineswegs schlechthin als Künsteleien abzutun sind.

V.

Die bei Wizlaw festzustellende da capo-Form verdient, auf ihre Verbreitung und relative Gesetzmäßigkeit in der übrigen Minnelyrik hin geprüft zu werden. In den Sprüchen und Liedern der Jenaer und Colmarer Handschrift erscheint sie nicht selten, doch handelt es sich da um Stücke der Spätzeit. Wie stand es nun früher? Das zugängliche Notenmaterial ist sehr beschränkt, und zudem blieb bislang die Frage offen, ob die überlieferten Weisen

ihre Urhebernamen zu Recht tragen. Ich stelle zusammen, was ich beobachten konnte:

Die Colmarer Handschrift bezeichnet eine ihrer Weisen als Walthers „guldin wyse“. Mit Plenio[1]) halte ich es für unwahrscheinlich, daß sich dieser Ton in Walthers 96, 29 wiederfinden läßt, wie Wustmann es will. Wäre die Weise wirklich Walthersch, so hätten wir hier ein Beispiel klar ausgeprägter da capo-Form:

I 3 Viertakter :‖
II 1 Sechstakter, melodisch 2 Töne weniger umfassend als I und III.
III = I mit stark verziertem Schlußtakt.

Die in dem Münsterschen Waltherfragment erhaltene Weise des Kreuzlieds[2]) zeigt modifizierte da capo-Form ähnlich wie die zuletzt behandelte Wizlawgruppe: textlich zweiteilig, nimmt das Lied in der letzten Reihe des dreireihigen Abgesangs melodisch die 2. (Schluß-)Reihe der Stollen fast Ton für Ton auf (nach dem Faksimile a. a. O. vor S. 349 ist jedenfalls statt des in der Transskription abweichenden *f* über *mîn* [Stollen-Schlußreihe] *g* zu lesen). Der Mittelsatz, Reihe 1 und 2 des Abgesangs, ist durch Quintsprung nach oben beim Einsatz und durch weiteren Umfang abgehoben.

Dieser Ertrag ist spärlich. Immerhin ist es bedeutsam, daß 2 Walther-Weisen, mögen sie nun echt sein oder nicht, da capo-Form zeigen. Die Heranziehung der Musik war ja nur Mittel zum Zweck der Form-Erkenntnis. Hat sie die Anlage gewisser Strophen in da capo-Form erkennen lassen, so vermögen wir nunmehr auch aus den Texten allein die Reprise des Stollenschluß-Rhythmus im Abgesangsschluß festzustellen. Damit knüpfe ich an J. Grimms grundlegendes Buch ‘Über den altdeutschen Meistergesang’ an. Wo er dort (S. 45) von der Form des Abgesangs handelt, bemerkt er zwar zu allgemein: „der Abgesang ist gewöhnlich keiner weiteren Zerlegung fähig“, aber er weist auch schon auf Fälle hin, „wo im Abgesang einzelne Partien aus den Stollen wieder anklingen, ... es kann wohl der ganze Stoll nochmals zu Ende des Abgesangs wiederholt werden“.[3]) Daß solche Fälle eine fundamentale Kunst-

[1]) Beiträge hrsg. von Paul und Braune, Bd. 42, S. 489.
[2]) Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 53, S. 348 ff.
[3]) Auch auf Roethe, Regelmäßige Satz- und Sinneseinschnitte (Prager Deutsche Studien 8, 505 ff.) darf verwiesen werden.

form, eben die da capo-Form, darstellen, hoffe ich gezeigt zu haben.

Ich gebe nun eine leicht zu vermehrende Auswahl von Beispielen:

Reinmar 172, 23 (Kraus Nr. 7). Vielleicht ließe sich die rhythmische Fassung von 179, 3 (K. 19) mit Ansetzung der da capo-Form herstellen: Mittelsatz = 1. und 2. Abgesangsreihe (2 Viertakter), Schlußsatz = 1 Zweitakter (*und hüeten*) + 1 Sechstakter (aus den beiden letzten Reihen von MF) wie die letzte Stollenreihe.

Ps.-Reinmar 181, 13.

Morungen 126, 8. Modifizierte da capo-Form 139, 19: Mittelsatz = 1. Reihe des Abgesangs, Schlußsatz = 2. Reihe des Abgesangs, sechstaktig, + 3. (Schluß-) Reihe des Abgesangs, die rhythmisch der Schlußreihe des Stollen (Viertakter) gleich ist. Den Mittelsatz hebt daktylischer Rhythmus und doppelter Binnenreim ab. Trifft die Ansetzung der da-capo-Form das richtige, so dürfte zu folgern sein, daß in den 1. Stollenreihen die Wahl zwischen Daktylen und Spondäen zugunsten der letzteren entschieden werden muß. Eine andere Modifikation läßt sich möglicherweise in 123, 10 finden.

Hartmann 206, 19. Sehr klare da capo-Form 214, 34.

Walther 51, 13 (damit fällt zugleich auf CB Nr. 114 und 131 ein neues Licht). 49, 25: Mittelsatz = 1. Reihe des Abgesangs. Seine 2. Reihe bildet den vollen Schlußsatz, da sie taktlich dem Stollen gleicht. Daß die Zäsur in Strophe 2 und 5 hinter die Senkung fällt, braucht für die melodische Führung nichts zu verschlagen.

Rubin C 8 (Abweichung I 2 und 5 dreihebig, viertaktig unterfüllt, III 2 vierhebig, was in der Musik ausgeglichen wird).

Marner C 14: III, der Refrain, = I ohne Reprise.

Neifen C 59 (Haupt 17, 17): Mittelsatz = 1. und 2. Reihe des Abgesangs. III ist eine feine Modifikation von I. Von dem Vierreim I ist der 1. in den Schluß von II verlegt. III bringt Dreireim + 2 ausweichend reimende Zweitakter (anstelle des letzten Vierreims) + abschließenden Reim, der an den Stollenschluß anreimt:

Schema: I 4 Dreiheber kl. + 1 Dreiheber st. :‖
II 1 Fünfheber kl. + 1 Paarreim Dreiheber kl.
III 3 Dreiheber kl. + 2 Einheber st. + 1 Dreiheber st.

Nur im Mittelsatz ist die regelmäßige Viertaktigkeit der Glieder aufgehoben. C 185.

Winterstetten C 89. Als da capo-Form in modifizierter Gestalt ließe sich auch C 54 auffassen. Die ersten 8 Reihen, sämtlich viertaktig, bilden eine stollige Strophe, es folgt ein Mittelsatz von vier paarig gereimten Viertaktern, die sich durch den regelmäßigen Auftakt von dem auftaktlosen I abheben. III scheint mit seinen 4 (vierreimigen) Achttaktern völlig neu, hat aber die durchgeführte Auftaktlosigkeit von I, und seine unterfüllten Achttakter wären als rhythmische Zusammenfassung je zweier Viertakter von I verständlich. Klare da capo-Form C 140.

Lichtensteins bekanntes IV. Lied zeigt im Mittelsatz (1. und 2. Reihe des Abgesangs) ein ähnliches Verhältnis zu I und III wie der Mittelsatz in Walthers oben angeführtem '*Muget ir schouwen*', LIII und LIV klarste da capo-Form.

Konrad von Würzburg C 7, C 10, C 16, C 22, C 25, C 28, C 31.

Steinmar C 17 und C 47. Rotenburg C 27, C 32.

Diese knappe Auswahl von Belegen mag genügen, um darzutun, daß die da capo-Form nicht ein Ergebnis meistersingerischer Tüftelei, sondern ein wichtiges Formprinzip des ganzen Minnesangs ist, zwar nicht so umfassend wie die Stolligkeit, aber doch wirksam genug, um einmal durch den ganzen Minnesang hindurch festgestellt und nach den einzelnen Modifikationen durchforscht zu werden.

Eine besondere Frage stellen dabei die unstolligen Lieder. Neidharts „Reien" bringen, soviel ich vorläufig sehe, das musikalische Rundungsprinzip in anderer Weise zur Geltung. Dagegen weist die Sequenzform des „doppelten Kursus"[1]) unverkennbare Berührung mit dem musikalischen Formprinzip der Dreiteiligkeit, des Mittelsatzes, der da capo-Arie, oder wie man sonst sagen will, auf. Konsequenzen aus dem Nachweis Winterfelds hat für deutsche Leiche mit doppeltem Kursus, zum Teil sehr kühn, Steller gezogen.[2]) Neben dem Einfluß der doppelkursigen Sequenz ist aber der der Reimsequenzen mit einfacher Strophenresponsion zu beachten, wie sie durch Adam von St. Viktor zur höchsten Formvollendung geführt wurden und wie sie z. B. für Frauenlob offenbar das ausschlaggebende Muster waren. Man wird zum Verständnis der Leichdichtung auch die strophischen Baugesetze und die Gesamtanlage

[1]) Winterfeld, Zeitschrift für deutsches Altertum 45, 133.
[2]) Beiträge hrsg. von Paul und Braune, Bd. 45, S. 307—404.

der Reimsequenzen neben den reimlosen Prosen heranziehen müssen,[1]) zumal die Reimsequenzen mit wechselnden Strophen gerade in Süddeutschland mit Vorliebe gepflegt wurden.[2])

Wesentlich neue Erkenntnisse für das Formproblem des Minnesangs sind von einer tieferen Erkenntnis der Gesetze des Leichbaus wohl freilich nicht zu erwarten, aber im Einzelnen wird das Verständnis des eigenartigen Formalismus sich noch beträchtlich dadurch vertiefen, denn etwa in den Leichen Winterstettens erreicht die minnesängerische Formkunst einen bewunderswerten Höhepunkt.

Es war das Ziel dieser Studien, zu zeigen, daß das literarhistorische Problem des Minnesangs von der Seite des Formalen her erfaßt werden muß, daß die vielberufene Eintönigkeit des Inhalts mit dem unvergleichlichen Reichtum der textlich-musikalischen Formkunst in einem inneren Zusammenhang steht und daß die Struktur der aus beiden Elementen erwachsenen Einheit nicht etwas Zufälliges ist, sondern in der mittelalterlichen Welthaltung wurzelt. Wohl ist „Mittelalter" ein vieldeutiger Begriff, und niemand wird die heterogenen Züge etwa der merovingischen und der staufischen Epoche oder des Ethos der norditalischen Stadtrepubliken und der deutschen Ministerialen übersehen wollen. Trotzdem aber dürfen wir aus den Ergebnissen der literar-, philosophie- und rechtsgeschichtlichen Forschung eine Wesenheit erschauen, die wir mit Recht als mittelalterliche Welthaltung im Gegensatz zu Antike und Moderne bezeichnen.[3]) Indem ich die Klärung der Wesenszusammenhänge und die Untersuchung einzelner Formprobleme einander wechselseitig dienstbar zu machen bestrebt war, habe ich die philologische und die geistesgeschichtliche Methode zu verbinden gesucht. Mag mir das gelungen sein oder nicht, gewiß dürfen wir auf diesem Weg die Synthese suchen, die der heutige Stand der Wissenschaft, die die Gegenwart verlangt.

---

[1]) Vgl. W. Meyer, Ges. Abhandl. I, bes. 329 ff.

[2]) Vgl. Analecta Hymnica 54.

[3]) Vorbildlich in der methodischen Abwägung der damit zusammenhängenden Fragen scheint mir F. Neumanns Aufsatz: „Scholastik und mhd. Literatur" (Ilbergs Jahrbücher 1922, S. 388 ff.), dessen Ergebnisse ich leider nicht mehr verwerten konnte.

Zur Entwicklung des Problems der historischen Objektivität bis Hegel.

Eine prinzipiengeschichtliche Skizze.

Von Rudolf Unger (Königsberg i. Pr.).

Es war anläßlich der Romantikbücher Ricarda Huchs, daß Oskar Walzel den Satz prägte: „Die Wissenschaft, die sich über ihren Stoff zu erheben bemüht, muß ihm ferner treten, muß sich ihm innerlich entfremden, um zu objektiverer Erfassung zu gelangen.“ [1]) Er vertrat damit die Forderung parteiloser Sachlichkeit der historischen Auffassung gegenüber dem bestechenden Reize subjektiver Spekulation und der ganzen gefühlsmäßig-sympathetischen Art, mit der die Verfasserin der 'Blütezeit der Romantik', Eigenstes und Gegenständliches in Eins setzend, die Geisteswelt der Romantik mehr ausdichtet als wissenschaftlich auslegt. Der Gegensatz war hier ein völlig anderer als derjenige der kurz darauf von Walzel postulierten „synthetischen“ Literaturforschung gegen das vielfach herrschende Übermaß isolierender und zersplitternder Einzelanalyse in unserer Wissenschaft: hebt der Kritiker doch gerade die Einheitlichkeit der — an sich freilich sehr problematischen — Idee, welche die Darstellung der Huch trägt, als den Wesenskern ihres Buches hervor. Und doch waltet ein geheimer innerer Zusammenhang zwischen dem phantasievollen Subjektivismus der dichtenden Geschichtsdeuterin und der zumeist nur zu nüchternen Detailarbeit ideenblinder Virtuosen atomisierender Kleinanalyse. Denn liegt nicht auch in der Willkür, mit welcher der und jener dieser Spezialisten kleiner Problemgebiete sich sein Fleckchen Land aus den Weiten der Literaturgeschichte abgrenzt, es sorglich vor jedem Zustrom allgemeiner Gedanken und Gesichtspunkte hütet und nach

[1]) Herrigs Archiv, Bd. 107, S. 275; wiederholt in der Sammlung „Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jahrhunderts“, Leipzig 1911, S. 126.



persönlichem Belieben und individuellem Geschmack bearbeitet, um dann etwa, nach gleichem unsachlichen Ermessen, seine Tätigkeit in weite Ferne, nach einem entlegenen, aber ebenso isolierten Winkel zu verlegen, etwas von romantischem Subjektivismus, von fern vergleichbar — nur eben insoweit Gedankenlosigkeit dem Eigensinn bedeutender Köpfe vergleichbar scheint — der aristokratischen Geschmackswillkür eines Höhenkultus einzelner persönlicher Ausnahmeerscheinungen historischer Entwicklung im Sinne etwa Herman Grimms, dieses Heros geistvoller Unsachlichkeit? Hier wie dort wird nach ästhetischem Gefallen oder sonstigem persönlichen Dünken eine Auslese aus dem Tatsächlichen getroffen, die immanente Gesetzlichkeit und die sachlichen Zusammenhänge und Beziehungen des historisch Wirklichen nicht genügend beachtet und die im Gegenstande selbst liegenden Anforderungen an seine Bearbeitung nur zu oft verkannt. Die einseitige literarhistorische Analyse insbesondere, im soeben gekennzeichneten spezialistischen Verstande, ist unsachlich und subjektiv, weil nur die synthetische Literaturauffassung objektive und wahrhaft geschichtliche Gesichtspunkte und Maßstäbe für die Würdigung auch der literarischen Einzelerscheinung zu bieten vermag, weil erst im Blick auf die großen Zusammenhänge für die einzelnen Glieder der Entwicklung durch Vergleichung, Abstufung und Anordnung die rechte Perspektive gewonnen werden kann, ohne die alle historische Auffassung von vornherein verfälscht wird, weil, um alles in Einem zu sagen, jedes wirkliche geschichtliche Verständnis auf der steten Wechselwirkung der Betrachtung des Ganzen vom Einzelnen her und des Einzelnen aus dem Ganzen, also auf dem geregelten Wechselspiel von Analyse und Synthese beruht. Nur in dem gestaltenden Zusammenschauen des an sich form- und grenzenlosen Chaos der Einzeltatsachen, -Persönlichkeiten und -Geschehnisse zur synthetischen Einheit von kulturellen Entwicklungsprozessen und geistigen Strukturzusammenhängen vermag sich die historische Phantasie, das historische Wertbewußtsein, die historische Gestaltungskraft, mit einem Worte: der geschichtliche Sinn in aktiver Betätigung wahrhaft auszuleben.

So wird denn die heute in unserer Literaturwissenschaft jugendkräftig aufstrebende Tendenz zur geistesgeschichtlichen Zusammenschau in erster Linie, wie mir scheint, von dem Bedürfnis getragen, über die Velleitäten eines einseitig individualisierenden und isolierenden Subjektivismus bald mehr romantisch ästheti-

sierender, bald mehr spezialistisch virtuosenhafter Färbung sich zu erheben zur Sachlichkeit historischer Auffassung und historischen Verständnisses in größerem Stil und strengerer Bedeutung. Sie bekundet sich damit als Teilerscheinung jener gegenwärtig allenthalben in unserem geistigen Leben, in der Literatur und Kunst, am sichtlichsten in der Philosophie sich vollziehenden Wendung von positivistischem Spezialistentum oder höchstpersönlicher Intuition neuromantischen Gepräges zu gegenständlicher Sachlichkeit der Auffassung und methodischer Logik konstruktiven Aufbauens. In solchem Zusammenhange gewinnt der alte Begriff wissenschaftlicher Objektivität neuen Gehalt und neue Bedeutung. Von jeher drängte sich gerade in ihm ein gut Teil der Problematik zusammen, mit der es speziell die geschichts- oder geisteswissenschaftliche Prinzipienlehre zu tun hat. Ein rasch skizzierender Überblick über seine Entwicklung, Differenzierung und allmähliche Klärung seit dem klassischen Altertum, zunächst bis Hegel, mag daher gerade an dieser Stelle eine gewisse programmatische Bedeutung gewinnen.

I.

Der naive Realismus des durchschnittlichen Bewußtseins, aber auch des erkenntnistheoretisch ungeschulten wissenschaftlichen Empirismus sieht hier, wie in allen verwandten Prinzipienfragen, überhaupt kein eigentliches Problem und auch keine Verschiedenheit zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Er neigt dazu, Objektivität ohne weiteres zu identifizieren mit der vermeintlichen reinen Tatsächlichkeit des Gegenständlichen, insofern sie von der naturwissenschaftlichen oder historischen Forschung scheinbar direkt reproduziert wird, und alles Subjektive ebenso unbefangen zufälligen Störungen oder absichtlichen Trübungen der individuellen Auffassung zuzuweisen. Natur wie Geschichte erscheinen dieser Betrachtungsweise als ein objektives Jenseits der Erkenntnis, als in sich einheitliches, geschlossenes Reich des absoluten Seins, welches die Wissenschaft lediglich in möglichster Treue nachzubilden und abzuschildern habe. Je passiver sie sich dabei den Eindrücken jener gegenständlichen Wirklichkeit hingebe, je strenger sie sich an die reine Tatsächlichkeit des ihr von dort Gegebenen halte, desto näher werde das von ihr geschaffene Abbild dem Urbilde kommen. Und eben in dieser „adaequatio intellectus et rei“ besteht hier das Ideal wissenschaftlicher Wahrheit. Seine Verwirklichung erfordert an

erster Stelle völliges Aufgehen des Forschers in seinem Gegenstande, vollkommene Rezeptivität, unter Ausschaltung aller Selbstständigkeit und Aktivität des auffassenden Subjekts. Objektivität bedeutet also auf dieser Stufe des wissenschaftlichen Bewußtseins nichts anderes als treue Wiedergabe der natürlichen und geschichtlichen Welt durch gegenständliche Beschreibung, über deren prinzipielle Natur, Bedingungen und Mittel man sich zunächst wenig Sorge macht, indem man nur auf möglichste Ähnlichkeit der Reproduktion mit dem Urbilde dringt. Der erkennende Geist scheint seiner Aufgabe um so besser gerecht zu werden, je unmittelbarer, rückhaltloser und unbedingter er sich zum unpersönlichen Spiegel der Dinge macht.

Ihre philosophische Voraussetzung besaß solche Auffassung des Wesens wissenschaftlicher Erkenntnis und des Verhältnisses derselben zu ihrem Gegenstande, wie sie zunächst in der Antike die herrschende war, in dem Objektivismus der antiken Spekulation, der alle Wahrheit als ein aus den großen objektiven Zusammenhängen des Seins dem Menschen Zufließendes galt. Der ästhetische Grundzug hellenischen Denkens bewährt sich hierbei vornehmlich darin, daß das rationale Erkennen als ein Anschauen und Nachbilden der Dinge, zuhöchst des Universums als des Subjekt und Objekt, Menschen und Welt einheitlich zusammenfassenden Ganzen, nach Analogie des sinnlichen Anschauens und künstlerischen Nachbildens — und dem Hellenen galt ja alle Kunst, nach dem Typus der Plastik, als nachbildende Wiedergabe des Gegenständlichen[1]) — betrachtet wird. Und diese Grundansicht des Verhältnisses von Subjekt und Objekt im Erkenntnisprozeß hat sich im wesentlichen, wenn auch mit allmählicher Verflüchtigung ihrer ursprünglichen ästhetischen Färbung, noch das Mittelalter hindurch, ja bis in die Renaissance und die Aufklärungsepoche hinein behauptet. Zugleich liegt in ihr der tiefste Grund der merkwürdigen Tatsache, daß jene Zeitalter, vor allem die Antike und die Renaissance, die doch Historiker von der Bedeutung eines Thukydides, Polybios und Tacitus oder eines Machiavelli, Thuanus und Grotius hervorgebracht haben, zu einer prinzipiellen Erfassung des Wesens des Geschichtlichen und seiner grundsätzlichen Verschiedenheit vom Naturseienden nicht durchgedrungen sind. Verharrte doch über-

[1]) Vgl. Th. Gomperz' Einleitung zu seiner Übersetzung der Poetik des Aristoteles, Leipzig 1897.

haupt die griechische Philosophie und mit ihr die Renaissance, bei aller spekulativen Größe, in erkenntnistheoretischer Beziehung, insbesondere hinsichtlich der erkenntniskritischen Auseinandersetzung zwischen Subjekt und Objekt noch, um mit Schopenhauer zu sprechen, im Stande der Unschuld. Und wie hätte eine Geschichtsphilosophie — nicht in dem unbestimmten Sinne Flints[1]) als Summe allgemeiner Gedanken über geschichtliche Erscheinungen überhaupt,[2]) sondern in der bestimmteren Bedeutung prinzipieller Selbstbesinnung des Menschen als geschichtlichen Wesens — sich entwickeln können, wo der Mensch mit allem Wandel seines geschichtlichen Lebens sich lediglich als Glied fühlte einer von Weltperiode zu Weltperiode in regelmäßig sich wiederholendem Kreislaufe unabänderlich zu ihrem Anfange zurückkehrenden Naturordnung der Dinge? Mußte doch das Geschichtliche durch solche Unterordnung unter ganz und gar ihm disparate naturphilosophische Kategorien für das philosophische Denken von vornherein allen Eigenwert und alles tiefere Interesse, die Kunde von ihm den Erkenntnischarakter im strengeren wissenschaftlichen Sinne verlieren.[3]) Und in der Tat galt die Geschichtschreibung den für die Form im weitesten Sinne so vorzugsweise empfänglichen Hellenen wie den Römern und in weitem Umfange noch der Renaissance zunächst und erstwesentlich als literarische Kunstgattung, verwandt nach einer Seite und in älterer Zeit der Epik, nach anderer Richtung und in späterer Entwicklung besonders der Rhetorik.[4])

[1]) Vgl. die Einleitungskapitel von Robert Flints 'History of the philosophy of history'. Edinburgh and London 1893.

[2]) Hierher gehören u. a. die bei den hellenischen Philosophen und Historikern so beliebten, Gedanken Montesquieus, Herders, Comtes, Gregorovius' und anderer Modernen vorausnehmenden Betrachtungen über den Zusammenhang zwischen den physischen Lebensbedingungen und der geschichtlichen Entwicklung der Völker, die Robert Pöhlmann gesammelt und kritisch gewürdigt hat: Hellenische Anschauungen über den Zusammenhang von Natur und Geschichte, Leipzig 1879.

[3]) Vgl. neben den bekannten Sätzen des Platon und Aristoteles über den philosophischen Unwert des Geschichtlichen z. B. auch die Äußerung Mark Aurels: („ἡ λογικὴ ψυχὴ) θεωρεῖ ὅτι οὐδὲν νεώτερον ὄψονται οἱ μεθ' ἡμᾶς, οὐδὲ περιττότερον εἶδον οἱ πρὸ ἡμῶν· ἀλλὰ τρόπον τινὰ ὁ τεσσαρακοντούτης, ἐὰν νοῦν ὁποσονοῦν ἔχῃ, πάντα τὰ γεγονότα καὶ τὰ ἐσόμενα ἑώρακε κατὰ τὸ ὁμοειδές“ (Εἰς ἑαυτόν XI, 1), und die Charakterisierung der Geschichte als einer „ὕλη ἀμέθοδος“ bei Sextus Empiricus, Adversus Mathematicos I, 12). Über die abweichende Ansicht Plutarchs vgl. Rudolf Hirzel, Plutarch (Das Erbe der Alten, Heft IV), Leipzig 1912, S. 48.

[4]) Über den inneren Zusammenhang dieser „unphilosophischen“ Auffassung

Nun konnte es freilich, angesichts der reichen und hohen Entwicklung der antiken Historik, die bereits zu Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts in dem uns leider nicht erhaltenen 'Leben von Hellas' des Peripatetikers Dikäarch selbst zu kulturgeschichtlicher Betrachtungsweise aufstrebte, nicht ausbleiben, daß die Alten diesem Zweige ihrer Literatur auch theoretisches Denken zuwandten, wie denn, abgesehen von den einschlägigen Bemerkungen der antiken Historiker selbst, besonders des Polybios, Dionys von Halikarnass und Plutarch, Lukian nach der Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts eine eigene Schrift verfaßte des Titels *Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν*. In der soeben angedeuteten grundsätzlichen Auffassung indessen des Geschichtlichen liegt es begründet, daß diese antike Geschichtstheorie im Grunde auf Fragen der historischen Technik und Darstellung beschränkt blieb. Die erkenntnistheoretischen Prinzipienfragen dagegen, welche das Wesen der Geschichte als Wissenschaft betreffen, werden vom antiken Denken wohl zuweilen gestreift, niemals aber als solche und im Bewußtsein ihrer eigentlichen Bedeutung systematisch gewürdigt. Insbesondere wird der Gegensatz subjektiver und objektiver Auffassung des Geschichtlichen, der für die antike Historik tatsächlich eine so große Bedeutung besitzt[1]) und allenthalben in ihr auch ausdrücklich zur Sprache gelangt,[2]) ihren Vertretern doch nirgends zum grundsätzlichen Problem. Selbst Polybios, der in der vollbewußten und geflissentlichen Objektivität seiner historischen Forschung und in seinem Streben nach universalgeschichtlicher Auffassung den Modernen näher steht als irgend ein anderer antiker

---

des geschichtlichen Lebens mit dem Ganzen der antiken Welt- und Lebensansicht und anderseits mit ihrer einseitigen Betonung des künstlerischen Moments in der Geschichtsbetrachtung äußert sich in noch heute beachtenswerter Weise Hermann Ulrici in seiner hegelianisierenden 'Charakteristik der antiken Historiographie', Berlin 1833, S. 161 ff.

[1]) Hierüber handelt eingehend und zusammenfassend Hermann Peter, Wahrheit und Kunst, Geschichtschreibung und Plagiat im klassischen Altertum, Leipzig 1911.

[2]) So fordert Lukian vom Historiker: „*Τοιοῦτος οὖν μοι ὁ συγγραφεὺς ἔστω, ἄφοβος, ἀδέκαστος, ἐλεύθερος, παῤῥησίας καὶ ἀληθείας φίλος, ὡς ὁ κομικός φησι, τὰ σῦκα σῦκα, τὴν σκάφην δὲ σκάφην ὀνομάζων, οὐ μίσει οὐδὲν οὐδὲ φιλίᾳ νέμων οὐδὲ φειδόμενος ἢ ἐλεῶν ἢ αἰσχυνόμενος ἢ δυσωπούμενος, ἴσος δικαστής, εὔνους ἅπασιν ἄχρι τοῦ μὴ θατέρῳ τι ἀπονεῖμαι πλέον τοῦ δέοντος, ξένος ἐν τοῖς βιβλίοις καὶ ἄπολις, αὐτόνομος, ἀβασίλευτος, οὐ τί τῷδε ἢ τῷδε δόξει λογιζόμενος, ἀλλὰ τί πέπρακται λέγων*“ (a. a. O. 41).

Geschichtschreiber, begnügt sich doch in der theoretischen Begründung und Rechtfertigung seiner unparteilichen Sachlichkeit mit allgemeinen Sätzen und Bildern etwa dieser Art: der Historiker müsse den Menschen ohne Haß und Liebe ansehen, ohne Rücksicht auf die Person nur die Handlung beurteilen; ein Geschichtswerk ohne Wahrheit gleiche einem Antlitz, dem das Auge fehle u. dergl.[1]) Die Forderung historischer Objektivität gewinnt also auch hier, ähnlich wie später bei Tacitus, Plutarch[2]) und Lukian, ihre nähere Bestimmung wesentlich nur aus dem Gegensatz zur bewußten Parteilichkeit der rhetorischen Enkomiastik und pamphletistischen Satire jener Zeit.[3]) Alles in allem ist das antike Denken in unserem Betracht kaum wesentlich über die bekannten ciceronianischen Thesen hinausgekommen: „Quis nescit primam esse historiae legem, ne quid falsi dicere audeat? deinde ne quid veri non audeat? ne quae suspicio gratiae sit in scribendo? ne quae simultatis?“[4])

II.

Diese Sätze des lateinischen Rhetors kehren anderthalb Jahrtausende später wieder, als die unfreie Stofflichkeit oder metaphysisch-religiöse Befangenheit, in der die mittelalterliche Historik großenteils verhaftet geblieben war, in der Renaissance[5]) erstmals wieder durch ein objektives historisches Interesse[6]) und eine von natürlicher

[1]) Vgl. Ivo Bruns, Die Persönlichkeit in der Geschichtschreibung der Alten. Untersuchungen zur Technik der antiken Historiographie, Berlin 1898, S. 87.

[2]) Vgl. Hirzel a. a. O., S. 50/51.

[3]) Vgl. Friedrich Leo, Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form, Leipzig 1901, namentlich S. 315 ff.

[4]) De oratore, liber II, cap. 15.

[5]) Manches Material auch zur Geschichte der Prinzipienlehre der Historik seit der Renaissance bieten die Übersichtskapitel in Ludwig Wachlers umfänglicher „Geschichte der historischen Wissenschaften“ (V. Abt. der bändereichen Kompilation der Göttinger „Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des 18. Jahrhunderts“), Göttingen 1812/20. — Einen im wahren Sinne des Wortes philosophischen Gesamtüberblick über die Entwicklung der Historiographie von der Antike bis heute gibt in gedrängter Prägnanz Benedetto Croce im zweiten Teil seines Buches „Zur Theorie und Geschichte der Historiographie. Aus dem Italienischen übersetzt von Enrico Pizzo“. Tübingen 1915. Hier S. 157 ff. insbesondere auch eine wohltuend gerechte Würdigung des Geistes mittelalterlicher Historik in seinen Vorzügen und Schwächen.

[6]) Vgl. Burckhardts „Kultur der Renaissance“, 3. Aufl. (Leipzig 1877), I, 288.

Auffassung menschlicher Dinge geleitete Geschichtschreibung abgelöst ward. Die Träger derselben, die humanistischen Gelehrten Italiens, Frankreichs, Deutschlands, überwanden nicht bloß die primitive, bald anekdotisch aneinanderreihende, bald schematisch konstruierende Form der mittelalterlichen Geschichtsdarstellung: auch der überlieferte Stoff des Geschichtlichen erfuhr durch die neuen politischen und psychologischen Gesichtspunkte, denen er nun unterworfen ward, eine tiefgreifende Umgestaltung.[1]) Und man war sich dieser veränderten Stellung zur Tradition wohl bewußt und empfand die eigne, auf Quellenkritik und selbständige Würdigung der Überlieferung gegründete Geschichtsauffassung der naiven Subjektivität der älteren „Abenteuerliteratur" gegenüber, die „aus Kurzweil" fabulierte, als etwas Überlegenes, entsprechend der Überlegenheit des neuen wissenschaftlichen Bewußtseins über die mönchische Scholastik des späten Mittelalters.[2]) Während man aber nun geringschätzig auf die subjektive Phantastik jener naiven Chronikenberichte herabsah, forderte auch auf diesem Gebiete das von der Substanz des kirchlich oder traditionell gebundenen Gesamtgeistes sich ablösende souveräne Individuum sein Recht: so zunächst und am großartigsten bei den politischen Historikern Italiens seit Machiavelli, deren starke Persönlichkeiten in ihrer, an den großen antiken Mustern gereiften historischen Kunst um so lebensvoller sich spiegeln, als sie vor allem die Geschichte des eignen Staates und seiner Gegenwart, der sie als Mithandelnde in Liebe und Haß aufs engste verbunden waren, aus unmittelbarer Anschauung schilderten. So verflicht sich in dieser Renaissancehistorik auf eigentümliche Weise die neugewonnene kritische Unbefangenheit gegenüber der Vergangenheit und dem Menschlichen überhaupt mit der auf dem Boden des neuen Individualismus alsbald machtvoll sich entfaltenden Subjektivität der großen Einzelpersönlichkeit. Und mit dieser Antithese, in der nicht zum geringsten Teile der besondere Reiz jener Geschichtschreibung beruht und die, in solcher Art, auch die Antike noch nicht gekannt hatte, gewinnt das Problem historischer Objektivität eine neue Gestalt und einen neuen Inhalt.

Freilich, das philosophische Denken der Renaissance war, in erkenntnistheoretischer und psychologischer Hinsicht, noch viel zu

[1]) Siehe Paul Joachimsen, Geschichtsauffassung und Geschichtschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Heft 6), Leipzig u. Berlin 1910, S. 13.

[2]) Vgl. ebenda S. 74/75.

wenig reif, zu einseitig naturphilosophischen Fragen zugewandt und zu unselbständig im Banne antiker Tradition befangen, als daß es die durch jene neue Problemgestaltung gegebenen Fragen prinzipiell hätte auch nur erfassen, geschweige denn lösen können. Wie die Geschichtschreibung selbst, antiker Auffassung gemäß, wesentlich noch als eine der Rhetorik unmittelbar benachbarte Disziplin und mehr als darstellende Kunst denn als wissenschaftliche Forschung betrachtet wurde, so blieben auch die geschichtstheoretischen Probleme dem eigentlich philosophischen Bewußtsein noch sehr fern. Nicht als ob man sich überhaupt nicht mit ihnen befaßt hätte. Zählt doch ein (deutscher) Autor des beginnenden 17. Jahrhunderts[1]) nicht weniger als 26 Vorgänger auf, die im nachantiken Zeitalter diese Fragen behandelt hatten. Wie äußerlich indessen dieselben aufgefaßt wurden, kann uns gerade die Art lehren, in der die angesehensten Theoretiker — es sind bezeichnenderweise fast alle Philologen — von dem Gebote historischer Sachlichkeit reden. Da wiederholt etwa ein Gelehrter vom Range des älteren Vossius in seiner 'Ars historica' getreulich Lukians Bild von dem klaren Spiegel, dem der Geist des Historikers gleichen müsse, und Ciceros oben wiedergegebene allgemeine Redewendungen.[2]) Ähnlich tut auch der große französische Publizist des 16. Jahrhunderts, Jean Bodin, in seiner sonst so fortschrittlichen 'Methodus ad facilem historiarum cognitionem' (Paris 1566) das Problem mit dem konventionellen Bilde von der Geschichte als der „veritatis imago et rerum gestarum veluti tabula“ ab.[3]) Vossius allerdings fügt an der soeben genannten Stelle, im stolzen Bewußtsein der historischen Kritik der Neueren, unter Tadel der „nimia antiquorum credulitas“ überlegen hinzu: „Nec enim satis est ut mentiendi absit libido ... verum etiam abesse debet securitas omnis omnisque credulitas.“[4]) Vollständig auf den Standpunkt der Alten aber tritt er alsbald wieder zurück, indem er das „judicium historicum, quo historicus post rem narratam adfert sententiam suam“, als integrierendes Moment der Aufgabe des Historikers verteidigt: „Verum, inquiunt nonnulli, praejudicium ea res adferet lectori. Minime vero. Nam et quisquis legit historiam, secum tacitus judicat; expedit vero, ut, ubi ad

[1]) Bartholomäus Keckermannus, De natura et proprietatibus historiae commentarius, Hanoviae 1610, pag. 153 seqq.

[2]) Gerardi Joannis Vossii ars historica, Amstelodami 1699, pag. 20 u. 14.

[3]) Ib. pag. 52.

[4]) L. c. pag. 15/16.

narrationis finem devenerit, suum cum historici judicio conferat. Nec tamen est, quod dicunt, ita narrationis filum abrumpi. Nam leviculum hoc incommodum abunde compensatur majori emolumento, quod ex judicio isto consequimur."[1]) Wie man sieht, war für Vossius und seine Zeitgenossen auch dieses „historische Urteil", das in der Geschichtstheorie jener Zeit überhaupt eine so große Rolle spielt und das theoretische Seitenstück zu dem moralisierenden Hang des damals und dann vor allem im Aufklärungszeitalter herrschenden lehrhaften Pragmatismus darstellt, vielmehr ein notwendiges Requisit der geschichtlichen Darstellung als ein Gegenstand prinzipieller Fragestellung. Freilich hatte schon 1560 der auch in der Philosophiegeschichte bekannte Franciscus Patritius (Patrizzi) im zehnten seiner Dialoge 'Della Historia' gegen diese Auffassung und insbesondere gegen den großen antiken Pragmatiker Polybios eingewendet, der Historiker dürfe weder Urteile fällen noch die geheimen Gründe der Handlungen erforschen wollen; sonst greife er in das Amt des Philosophen ein.[2]) Der italienische Humanist möchte statt dessen mit dem antiken Gebot, das sich in jenem Spiegelgleichnis ausspricht, Ernst machen und den Geschichtsschreiber auf das einfache „narrare cose vere" einschränken.[3]) Sehr charakteristisch lautet nun aber Vossius' Antwort auf diesen Einwurf: „Est historia, ut non semel dictum, philosophia exemplis constans. Haec philosophiae et historiae affinitas ac conjunctio facit, ut philosopho praecepta sua liceat historicorum exemplis illustrare, et vicissim historicus possit facta quaedam ad philosophorum praecepta expendere."[4]) In dieser äußerlich moralistischen und utilitaristischen Art faßte man damals und noch bis tief in das 18. Jahrhundert hinein das Verhältnis der Geschichte zur Philosophie auf, wie ja auch in der Poetik der Renaissance und Aufklärung das „docere cum delectatione" weithin in Geltung blieb. Und ganz im Einklang mit solchen Ansichten über die Aufgabe des Historikers steht es, wenn Vossius in Widerspruch gegen Sätze Keckermanns, der die von der Antike überkommenen oratorischen „laudationes" aus der Geschichte verbannen

[1]) Ib. pag. 29.
[2]) Della Historia. Diece dialoghi di M. Francesco Patritio. In Venetia 1560, fol. 59 a/b. Auch Bodinus mißtraut den Historikern, die „non rogati sententiam ferunt" (l. c.).
[3]) Ib. fol. 59 b.
[4]) Vossius l. c.

wollte, da der Historiker kein Rhetor sein dürfe,[1]) geltend macht: „Etiam in historia locum habent laudes, quas quisque meritus est. Sunt enim pars judicii, quod inter praecipuas est historiae virtutes.“ Allerdings solle der Historiker dabei ein gewisses Maß innehalten, die Wahrheit walten lassen, auch vor Tadel sich nicht scheuen und sich nicht rhetorisch übernehmen. Unterlassen aber darf er die „laudatio“ und „vituperatio“ seiner Personen nicht. Einmal aus Gründen der Darstellung; dann aber um der moralischen Wirkung willen: „Nam rhetor et historicus multa habent communia. Neque supervacaneum est quod judicium imbecillorum firmat, benefactis et malefactis cujusque mercedem suam rependit, aliosque ad virtutem inflammat, a vitiis absterret.[2]) Wie wenig eine solche halb rhetorische, halb utilitaristische Geschichtstheorie fähig war, das Problem historischer Objektivität auch nur zu sehen, bedarf keiner weiteren Ausführung.

III.

Auch das 18. Jahrhundert brachte hierin noch keinen prinzipiellen Wandel. Allein es bereitete doch einen solchen vor. Wie sehr und in welchem Sinne dem Jahrhundert Vicos, Montesquieus und Herders, der Blütezeit des geschichtlichen Pragmatismus und Universalismus, Unrecht geschieht, wenn es mit gebräuchlichem Mißurteil schlechthin als unhistorisch bezeichnet wird, haben, nach Richard Mayrs Vorgang,[3]) neuerdings besonders Dilthey und Troeltsch betont. In Wahrheit gebührt vielmehr jenem Zeitalter der Ruhm, eine neue Epoche des politischen und historischen Denkens heraufgeführt und aus ihren, auch dem Altertum und der Renaissance gegenüber originalen Motiven eine kultur- und universalhistorische Geschichtsauffassung und Geschichtschreibung, in der bald auch das Entwicklungsprinzip zur Geltung kam, entfaltet zu haben, in der erstmals auch das psychologische und anderseits das geistesgeschichtliche Moment, wenn auch noch nicht ganz im heutigen Sinne, zu ihrem Rechte kamen. Die Einzelheiten dieses hochbedeutsamen Prozesses hat, neben den bekannten Darstellern der Geschichte der Historiographie, unter denen, namentlich was die

[1]) Keckermann l. c., pag. 37/38.

[2]) Vossius l. c., pag. 29/30.

[3]) Vgl. R. Mayr, Die philosophische Geschichtsauffassung der Neuzeit. 1. Abteil., Wien 1877, Kap. 11.

außerdeutsche Entwicklung angeht, Eduard Fueter[1]) und speziell für die Anfänge einer deutschen Literarhistorie Sigmund von Lempicki[2]) hervorzuheben sind, vor allem Dilthey in andeutendem Überblick 'Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt'[3]) geistvoll skizziert. Anderseits bildete das „saeculum philosophicum" die älteren Ansätze einer philosophischen Betrachtungsweise des Geschichtlichen weiter und gelangte so zur Grundlegung der „philosophie de l'histoire", wie zuerst Voltaire diese neue Auffassungsart nannte, als einer — relativ — selbständigen Richtung des philosophischen Denkens. Auch dieser wichtige geistesgeschichtliche Vorgang ist oft, u. a. von Flint und Rocholl in den bekannten Gesamtdarstellungen, kursorisch von Ernst Bernheim[4]) und neuerdings namentlich von Paul Menzer[5]) geschildert worden. Indessen war das allgemeine wissenschaftliche und philosophische Bewußtsein des rationalistischen wie des sensualistischen Zweiges der Aufklärung im ganzen doch noch viel zu einseitig von den aus Mathematik, exakter Naturwissenschaft und empiristischer Individualpsychologie erwachsenen prinzipiellen Voraussetzungen und Problemstellungen erfüllt, als daß ihm, abgesehen etwa von der einsamen Genialität Vicos, das Problem der Geschichte als solcher in seiner fundamentalen Bedeutung für die philosophische Erkenntnis hätte aufgehen können. Weder die schematisierenden Abstraktionen der Reflexionsphilosophie noch die atomistische Analyse des englischen Psychologismus vermochten die geeigneten logischen Kategorien zum Verständnis der historischen Welt, geschweige denn das Material zu einer systematischen Theorie der neuen Geschichtsauffassung zu liefern. Erkannte doch die damalige Schulphilosophie der geschichtlichen Erkenntnis überhaupt keinen wissenschaftlichen Wert zu. Wolff unterscheidet, in enger Anlehnung an Leibnizens Lehre von den ewigen Wahrheiten, die auf dem Satz des Widerspruchs, und

---

[1]) Geschichte der neueren Historiographie, München und Berlin 1911, S. 334 ff.

[2]) Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1920, S. 189 ff.

[3]) Deutsche Rundschau 108 (1901), S. 241 ff. u. 350 ff.

[4]) Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie, 5. Aufl., Leipzig 1908, S. 692 ff.

[5]) Kants Lehre von der Entwicklung in Natur und Geschichte, Berlin 1911, S. 197 ff. Vgl. auch die Eingangskapitel von Richard Fester, Rousseau und die deutsche Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1890, und Paul Barth, Die Philosophie der Geschichte als Soziologie, Leipzig 1897, passim.

den tatsächlichen, die auf demjenigen des zureichenden Grundes beruhen, drei Gebiete des Wissens: „Cognitio historica acquiescit in nuda notitia facti, in philosophica reddimus rationem eorum quae sunt vel esse possunt, in mathematica denique determinamus quantitates quae rebus insunt.“[1]) Die historische Erkenntnis, die sich lediglich auf die Tatsächlichkeit ihres Gegenstandes bezieht, ohne deren Begründung einsehen zu können, ist die niedrigste, in Wirklichkeit außerwissenschaftliche: „Historica cognitio communis infimus humanae cognitionis gradus est.“[2]) Wenn Wolff hier auch unter „historischer Erkenntnis“ etwas viel Umfassenderes versteht als der moderne Sprachgebrauch, nämlich den Inbegriff des empirischen, durch die Sinne vermittelten Erkennens,[3]) so fällt für ihn doch auch die Geschichte in unserem Sinne, als ein Teilgebiet, unter diesen Begriff. Er verweist daher die historische Wahrheit aus der Sphäre der Wissenschaft in die des Glaubens, d. h. er führt sie auf bloße Wahrscheinlichkeit zurück.[4]) So kommt der Philosoph denn auch in seinen Anforderungen an die Objektivität des Historikers nicht über die alten Gemeinplätze hinaus: „Scriptum historicum conditurus id agere debet, ut non narret nisi vera.“[5]) Ferner: „Man kann also von einer historischen Schrift nicht mehr erfordern, als daß alles in solcher Ordnung und mit solchen Umständen erzählet werde, wie es geschehen. Daher sind drei Tugenden der historischen Schriften, die Wahrheit, die Vollständigkeit und die Ordnung.“[6]) Und endlich, mit der herkömmlichen Wendung des pragmatisierenden Moralismus, wonach die wesentliche Aufgabe der Geschichte in dem Dienst besteht, welchen sie der Ethik zur praktischen Veranschaulichung ihrer Wahrheiten leistet: „Die Historie soll die Tugenden und Laster, insonderheit die Klugheit und Torheit durch Exempel lehren. Die Tugenden und Laster müssen vollständig mit ihren Ursachen, so die Menschen dazu verleitet, und dem Anlaß, den sie dazu bekommen, ingleichen mit demjenigen,

[1]) Philosophia rationalis sive Logica, editio altera emendatior, Francoforti et Lipsiae 1732, § 17 (S. 8).

[2]) Ib. § 22 (S. 10).

[3]) Vgl. Menzer a. a. O., S. 236.

[4]) Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahrheit. Neue Aufl., Halle 1754, Kap. 10, § 3 (S. 177); vgl. dazu seine Definitionen der Begriffe „Wissenschaft“ und „Glauben“, ebenda Kap. 7, § 1 (S. 144).

[5]) Philosophia rationalis, § 760 (S. 543).

[6]) Vernünftige Gedanken, Kap. 10, § 2 (S. 177).

was daraus erfolget, in den Exempeln abgeschildert sein: wozu die Erkenntnis meiner Moral und Politik nicht weniges beitragen kann.“ [1])

Diese geringschätzigen Auffassungen vom Wesen und Ziel des historischen Erkennens blieben in der Aufklärungsphilosophie bis zuletzt die herrschenden. So schränkt z. B. Chr. A. Crusius, sonst Wolffs scharfer Gegner, hier aber mit ihm durchaus einhellig, den Wahrheitsgehalt der Geschichte, ganz wie jener, auf bloße Wahrscheinlichkeit ein, deren Bedingungen und Grade er eingehend untersucht. [2]) Nahe verwandt ist auch der historische Skeptizismus Lessings, dessen Mißtrauen gegen die Möglichkeit geschichtlicher Reproduktion des Fernen und Vergangenen im 52. Literaturbrief, allerdings in Anlehnung an Aussprüche der Antike, Montaignes und Voltaires, [3]) so weit geht, den Namen eines wahren Historikers nur demjenigen zuzugestehen, der die Geschichte des eigenen Landes und der eigenen Zeit schreibt. [4]) Und ein andermal beruft sich Lessing sogar, um seine Überzeugung von der Unvereinbarkeit der Forderungen historischer Kunst größeren Stils und gewissenhafter Treue gegenüber den Tatsachen zu erhärten, auf das pessimistische Urteil des spätrömischen Historikers Vopiscus: „Neminem scriptorum, quantum ad historiam pertinet, non aliquid esse mentitum.“ [5])

Solchem „Pyrrhonismus historicus“, der einen besonders pointierten Ausdruck in Bolingbrokes einflußreichen ‘Letters on the study and use of history’ (1752) gefunden hatte, trat um die Mitte des Jahrhunderts der bedeutendste deutsche Geschichtstheoretiker jener Zeit, der Erlanger Theologe Johann Martin Chladenius (Chladni) entgegen. In seiner ‘Allgemeinen Geschichtswissenschaft, worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit geleget wird’ [6]), widmet er ein ganzes Kapitel (das neunte) dem Nachweise, daß und inwiefern es eine „Gewißheit der Geschichte oder der historischen Erkenntnis“ geben könne und tatsächlich gebe. [7]) Mit bemerkenswerter Unbefangenheit verteidigt

---

[1]) Vernünftige Gedanken, Kap. 10, § 6 (S. 178/79).

[2]) Weg zur Gewißheit und Zuverlässigkeit der menschlichen Erkenntnis, Leipzig 1747, §§ 405 (S. 721) und 605 ff. (S. 1041 ff.)

[3]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing, 2. Aufl., I, 412.

[4]) Werke, ed. Lachmann-Muncker, Bd. 8, S. 146/47.

[5]) In der ‘Duplik’ gegen Reß, Lachmann-Muncker, Bd. 13, S. 26.

[6]) Leipzig 1752.

[7]) Ebenda S. 280 ff.

er der Kernthese des Rationalismus gegenüber, daß alle Gewißheit der Erkenntnis auf begrifflicher Demonstration, nach dem Vorbilde der Mathematik, beruhe, die Ansicht des gesunden Menschenverstandes, für den noch andere Arten einer ebenso sicheren Erkenntnis existieren, vor allem die sinnliche. Zu einer dem 18. Jahrhundert sonst ganz fremden prinzipiellen Einsicht aber erhebt sich der schlichte Theologieprofessor mit den Sätzen: „Weil man auf die historische Erkenntnis in der Logik bisher gar nicht gerechnet und daher die Erkenntnis der allgemeinen Wahrheit mit der Erkenntnis überhaupt häufig vermenget hat: So ist unvermerkt der Satz entstanden: Wahrheiten, die gewiß sein wollen, müssen demonstriert werden. Welches doch nur von einer Gattung allgemeiner Wahrheiten gilt: nämlich den Theorematibus."[1]) Vielmehr: es gibt verschiedene gleichberechtigte Arten der Erkenntnis und der Gewißheit, je nach der Natur des Erkenntnisobjekts. So die sinnliche Erkenntnis und die Erkenntnis aus Nachrichten oder Zeugnissen, welche letztere Chladenius nun eingehend untersucht. Dabei geht freilich seine Grundkonzeption von der Besonderheit und Gleichberechtigung der historischen Gewißheit neben der demonstrativen, also mathematisch-naturwissenschaftlichen, eine Einsicht, die er offenbar ohne eigentliches Bewußtsein ihrer ungeheueren erkenntnistheoretischen Tragweite und mehr im Sinne des landläufigen unklaren Halbempirismus der damaligen Popularphilosophie ausspricht, alsbald im Detail einer an sich verdienstvollen, prinzipiell aber unergiebigen Erörterung des Verfahrens zur Ermittlung des Wahrheitsgehaltes historischer Zeugnisse unter.

Energischer noch als die Begründung des Ranges der Geschichte als vollwertiger Wissenschaft ringt bei Chladenius ein andrer wichtiger und unser Problem noch unmittelbarer berührender Gedanke zum Lichte. Er wendet nämlich, wie es scheint als Erster, den ursprünglich aus der Perspektivenlehre entlehnten und von Bayle und Leibniz in den philosophischen Sprachgebrauch eingeführten[2]) Begriff des „Gesichtspunktes" (point de vue) oder, wie er sagt, des „Sehepunktes" auf die historische Erkenntnis an. „Der Sehepunkt", definiert er, „ist der innerliche und äußerliche Zustand eines Zuschauers, insoferne daraus eine gewisse und

[1]) Ebenda S. 284.

[2]) Vgl. Rudolf Eucken, Grundbegriffe der Gegenwart, 2. Auflage, Leipzig 1893, S. 35, Anm. 1. In den philosophischen Wörterbüchern von Rudolf Eisler (3. Auflage) und Fritz Mauthner fehlt leider der Terminus.



besondere Art, die vorkommenden Dinge anzuschauen und zu betrachten, fließet. Ein Begriff, der mit den allerwichtigsten in der ganzen Philosophie im gleichen Paare gehet, den man aber noch zur Zeit zu Nutzen anzuwenden noch nicht gewohnt ist, außer daß der Herr von Leibniz hie und da denselben selbst in der Metaphysik und Psychologie gebraucht hat. In der historischen Erkenntnis aber kommt fast alles darauf an."[1]) Denn diese Erkenntnis ist zum größten Teil auf Zeugnisse angewiesen. „Es ist bei einer Erzählung", folgert Chladenius mit Recht, „nicht zu vermeiden, daß jeder die Geschichte nach seinem Sehepunkte ansehe; und sie also auch nach demselben erzähle ... Eine Erzählung mit völliger Abstraktion von seinem eigenen Sehepunkte ist nicht möglich. Eine unparteiische Erzählung kann also auch nicht so viel heißen, als eine Sache ohne alle Sehepunkte erzählen, denn das ist einmal nicht möglich; und parteiisch erzählen, kann also auch nicht so viel heißen, als eine Sache und Geschichte nach seinem Sehepunkte erzählen, denn sonst würden alle Erzählungen parteiisch sein."[2]) Der subjektive Faktor der historischen Erkenntnis scheint in diesen Äußerungen erstmals in tieferem Sinne zur Geltung zu gelangen als bei den bisherigen oberflächlichen Ansichten von Irrtümern oder Fälschungen der Zeugnisse. Aber auch diesmal geht Chladenius, nachdem er die Richtung auf das eigentliche Problem, das mit diesem Gedankengange gegeben war, schon eingeschlagen hat, an diesem selbst ahnungslos vorüber, indem er den Knoten mit dem etwas naiven Rate durchhaut, gegebenenfalls einfach zwei, aus entgegengesetzten Gesichtspunkten erstattete Berichte zu vergleichen: „Denn was der eine entweder vorsätzlich oder nach Beschaffenheit seines Sehepunktes kürzlich erzählet, welches einige Verdunkelung nach sich ziehet, das wird in der entgegengesetzten Erzählung umständlich angeführet werden; was der eine groß vorstellet, wird der andere klein vorstellen; und durch Einsicht in die Regeln der historischen Erkenntnis wird man urteilen können, wie die Sache innerlich beschaffen gewesen, welche von dem einen groß, von dem andern klein vorgestellet worden."[3]) Daß auch die Auffassung des Geschichtschreibers selbst nach jenen Prämissen notwendig von seinem „Sehepunkte" abhängig ist, kommt Chladenius

---

[1]) A. a. O. S. 100/1.
[2]) Ebenda S. 150/2.
[3]) Daselbst S. 152/3.

nicht zu Bewußtsein, und so verengt sich denn auch diesmal wieder das Problem vorzeitig zu einer Frage methodologischer Technik. —

Unter den großen Historikern des 18. Jahrhunderts hat vornehmlich Voltaire den theoretischen Prinzipienfragen der Geschichtschreibung einläßlichere Betrachtung gewidmet, an vielen Stellen seiner Schriften, vor allem aber im 'Essai sur les moeurs et l'esprit des nations' (besonders in der Einleitung) und in dem Artikel 'Histoire' des 'Dictionnaire philosophique'. Seine hierauf bezüglichen Ideen sind mehrfach zusammenfassend behandelt worden, am lehrreichsten wohl von Richard Mayr[1]) und von Paul Sakmann,[2]) wobei der erstere mehr von allgemein geschichtstheoretischem, der letztere von dem spezielleren Interesse des Voltaireforschers geleitet wurde. Aus ihren Darlegungen im Vergleich mit den Quellen selbst ergibt sich von Voltaires Stellung zu unserem Problem etwa folgendes Bild:

Als Grunderfordernis objektiver Geschichtschreibung erscheint dem philosophischen Historiker und skeptischen Weltbetrachter ein durch Philosophie aufgeklärter und kritisch gestimmter Geist; denn in Wahrheit „wissen wir sehr wenig von der Vergangenheit, gar nichts von der Zukunft, und die Gegenwart kennen wir ziemlich schlecht". Die kritische Bewußtseinshaltung der neuen Zeit verlangt eine neue Geschichtschreibung, die sich frei zu machen hat von der Subjektivität und Parteilichkeit, welche einen großen Teil dessen, was bisher als Geschichte galt, gefälscht, und zwar, nach Voltaires rationalistischer Auffassung, zumeist absichtlich gefälscht haben. In diesem Sinne betrachtet der große Aufklärer, ohne Verständnis für das Wesen von historischer Sage, Legende und Mythe, überhaupt für die Gebilde des überpersönlichen Geistes wie sein ganzes Zeitalter, auch die Wirksamkeit der Phantasie im Prozesse der Geschichtsbildung als bloßen Subjektivismus und absichtliche Fiktion. Ja, er geht in dieser radikalen Bekämpfung aller historischen Synthese gelegentlich so weit, ähnlich wie manche antike Geschichtstheoretiker den Historiker auf die bloße Wiedergabe des Faktischen zu beschränken und alle pragmatische Ermittelung der Motive, ja

---

[1]) Voltaire-Studien. Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien, 95. Bd., Jahrgang 1879, S. 5ff.

[2]) Die Probleme der historischen Methodik und der Geschichtsphilosophie bei Voltaire. Historische Zeitschrift, hrsg. von Fr. Meinecke, 3. Folge, 1. Bd., München und Berlin 1907, S. 327 ff.

alle psychologische Charakteristik der handelnden Personen als schöngeistige, romanhafte Charlatanerie zu verwerfen: „Seele, Charakter, leitende Motive, das alles ist ein undurchdringliches, nie festzuhaltendes Chaos. Wer nach Jahrhunderten dieses Chaos entwirren will, richtet nur ein anderes an.“ So verzichtet Voltaire selbst im ‘Siècle de Louis XIV.’ darauf, das innerste Wesen Mazarins zu ergründen, und begnügt sich mit der Schilderung seiner Taten. Dem subjektiven Eindeuter, Parteimann oder Anbeter der Tradition stellt er rühmend den schlichten Berichterstatter geschichtlicher Tatsachen gegenüber. „Begnügen wir uns“, sagt er mit Montaigne, „wenn wir einfache Historiker haben, welche mit Sorgfalt nnd Fleiß anhäufen, was ihnen zur Kenntnis kommt, die alles redlich, ohne daran viel herumzuklauben, einregistrieren, indem sie unser Urteil bezüglich der Erkenntnis des Wahren freilassen.“ Freilich fügt er alsbald diesen an den antipersönlichen Rigorismus eines Patrizzi und seiner antiken Gesinnungsgenossen erinnernden Worten die wichtige Gedankenwendung hinaus: „Aber wir wollen sie mit philosophischem Geiste lesen.“

„Mit philosophischem Geiste“: in diesem Zusatz kommt das eigentliche Wesen der Geschichtsauffassung des Weisen von Ferney zur Geltung, dem nichts ferner lag als die geistlose Stofflichkeit des naiven historischen Empirismus zum Ideal proklamieren zu wollen. Und zugleich treffen wir hier auf den Punkt, wo sich Voltaire über das geistige Niveau der zeitgenössischen historischen Theorie und Praxis, dem die soeben skizzierten Anschauungen doch in der Hauptsache noch entstammen, am weitesten erhebt. Die wesentlich negativ, gegen Irrtum und Lüge in der Geschichte gerichtete Forderung philosophisch geschulter Kritik empfängt ihren tieferen Sinn erst durch das ergänzende positive Postulat einer Gestaltung des historischen Materials aus philosophischem Geiste. Deren oberstes Bestreben muß sein: Auswahl des Wesentlichen und Herausheben der großen Linien und Richtungen des Geschichtsverlaufs aus der erdrückenden Fülle des Einzelnen und Gleichgültigen. Diese Aufgabe zu lösen, kann völlig nur dem Philosophen wie z. B. Hume — und natürlich denkt hier Voltaire vor allem auch an sich selbst — gelingen, und diesem kommt es daher in erster Linie zu, Geschichte zu schreiben. Er wird seinen Blick vom Einzelnen aufs Allgemeine, vom Partikularen aufs Universale, vom Vorübergehenden aufs Dauernde, von der Geschichte der Herrscher, Kriege und äußeren Ereignisse auf diejenige der Sitten,

Einrichtungen, Verfassungen, Gewohnheiten, Kulte, Künste, Wissenschaften und Meinungen der Völker richten uud statt dürrer Aneinanderreihung von Ereignissen und Anekdoten Kulturgeschichte geben. Und er wird nicht, wie die meisten Historiker, als unkundiger Laie, sondern aus persönlicher Sachkenntnis heraus über seinen Gegenstand handeln. Eine solche philosophische Geschichtschreibung braucht keineswegs auf alle Tendenz zu verzichten: im Gegenteil muß sie sich leiten lassen von den Ideen des Patriotismus, namentlich aber der Aufklärung und der Humanität. Denn auch die Geschichte soll letzten Endes, wie alle Erkenntnis, einem praktischen Zwecke dienen: der Mithilfe an der Erziehung der Nationen und an dem großen Reformwerk der modernen Bildung. Und sie erfüllt diesen Zweck durch Erregung des Wetteifers der Völker, als Schule der Staatskunst und Lebensweisheit, als Sammlung vorbildlicher und warnender Beispiele, ja selbst — hier spricht der skeptische Pessimist — dadurch, daß sie uns die Dummheit und Schlechtigkeit des menschlichen Durchschnitts kennen lehrt. Indessen, strebt auch der Ehrgeiz solcher Geschichtschreibung ungleich höher als nach der äußerlichen Objektivität des mechanischen Registrierens nackter Tatsachen, so dürfen doch jene leitenden Ideen keineswegs als Parteisache aufgefaßt werden, sondern sie sind Angelegenheit der ganzen Menschheit. Und die unvermeidliche Subjektivität des philosophischen Historikers wird wettgemacht durch jene innere Unabhängigkeit und Unbefangenheit, die nur in der Luft geistiger Freiheit und aufgeklärter Vorurteilslosigkeit gedeiht. „Ich gebe“, sagt Voltaire in diesem Sinne einmal von sich selbst, „immer den Eindruck, den der Gegenstand meiner Studien auf mich macht, aber so frei und natürlich, daß der Leser, wenn er will, mich korrigieren und sich sein Urteil selbst bilden kann“. Freilich zieht der von Newton so stark beeinflußte Philosoph — und dies nun wiederum ganz im Sinne seiner Zeit und auch seines deutschen Antipoden Wolff — aus diesen Anschauungen zugleich die Folgerung, daß die Geschichte keine Wissenschaft, im strengen Verstande der mathematischen Naturwissenschaft, sei, da es sich in ihr immer nur um Wahrscheinlichkeit, nie um exakte Gewißheit handeln könne.

Halten sich diese Sätze, in denen Voltaire die prinzipiellen Überzeugungen, von denen sich nicht nur seine eigne, sondern mehr oder minder auch die Geschichtschreibung der andern großen Historiker des 18. Jahrhunderts leiten ließ, zusammenfassend aus-

spricht, im wesentlichen noch in den Schranken des aufklärerischen Denkens, so erscheint doch anderseits in ihnen der wichtige, weit über die Ideenwelt des Rationalismus hinausweisende Gedanke wenigstens keimhaft vorgebildet, daß es eine ganz andersartige und dem Range nach höhere historische Objektivität gebe, als die geistlose, passive und atomistische Reproduktion der einzelnen Fakta, daß diese Objektivität höheren Grades sich erst in den weiten Zusammenhängen überschauender und wertender Gesamtbetrachtung des Geschichtlichen ausleben könne und daß, von hier aus gesehen, eine ideenhafte Geschichtsauffassung keineswegs notwendig subjektiv sein müsse. Aber diese zukunftsreichen Gedanken oder Ahnungen bleiben freilich bei dem Rationalisten Voltaire noch ganz in den ersten Ansätzen stecken und vermögen sich in dieser von Mathematik, Newtonscher Naturwissenschaft und skeptisch getöntem Kritizismus des bon sens in allen menschlichen Dingen beherrschten Geisteswelt so wenig zu entfalten, daß ihr Urheber, wie angedeutet, die Geschichte doch zuletzt wieder auf das Niveau einer im Stofflichen und Subjektiven befangenen Halbwissenschaft herabdrückt. Solange die aufklärerische Philosophie Wert und Wesen der geistigen Dinge autoritativ bestimmte, war für unsere Frage eine wahrhaft durchgreifende grundsätzliche Förderung nicht zu erhoffen.

IV.

Einen prinzipiellen Wandel bringt erst der philosophische Kritizismus. Er bereitet in Wahrheit dem Problem einen so völlig neuen Boden, daß erst jetzt seine eigentlichen Tiefen sich zu erschließen beginnen. Denn Kants Transzendentalismus, der von der Frage ausging: Wie ist Metaphysik als Wissenschaft möglich?, und zu ihrer Lösung die Vorfragen untersuchte: Wie ist reine Mathematik und wie reine Naturwissenschaft möglich?, mußte in der Folge notwendig auch zu dem Problem: Wie ist Geschichte als Wissenschaft möglich?, und damit zur erkenntnistheoretischen Grenzregulierung zwischen Subjektiv und Objektiv auch auf geschichtswissenschaftlichem Gebiete führen. Daß indessen diese Fragestellung wirklich aktuell geworden wäre, dazu fehlte es zu Kants Zeit noch an einer wesentlichsten Bedingung: eben an der Existenz einer der Newtonschen Naturwissenschaft, wie sie als tatsächliche Voraussetzung die Kantische Erkenntnistheorie allererst ermöglichte, ebenbürtigen Wissenschaft vom Geschichtlichen. Die

herkömmlichen Reichs- und Rechtshistorien konnten in ihrer bloß empirischen Stofflichkeit einem Kant natürlich nicht als Wissenschaft gelten. Anderseits hat er Herders philosophische Geschichtsbetrachtung in den 'Ideen' als Metaphysik im alten Sinne, also ebenfalls als unwissenschaftlich verworfen, und an Winckelmanns Kunstgeschichte interessierte ihn wohl das ästhetische, kaum aber das eigentlich historische, d. h. entwicklungsgeschichtliche Moment.[1]) Eine Vermittlung zwischen beiden Extremen aber, eine Geschichtsforschung und Geschichtschreibung, welche, von wissenschaftlichen Prinzipien geleitet, die historische Wirklichkeit aus ideellen Gesichtspunkten methodisch erfaßt und durchdrungen hätte, fehlte damals noch gänzlich, jedenfalls in Deutschland. So hat Kant, ungeachtet eines gewissen persönlichen Interesses für manche Arten und Gebiete des Historischen[2]) in diesem Betrachte doch durchaus noch Rationalist, die Geschichte als solche so wenig als eigentliche Wissenschaft angesehen wie Wolff oder Voltaire.[3]) Seine geschichtsmethodologischen Bemerkungen bewegen sich im wesentlichen im Rahmen der Wolffschen Logik.[4]) Er vermißt in der Historie das Merkmal apodiktischer Gewißheit, welches die wahre, im letzten Grunde auf mathematischer Demonstration beruhende Wissenschaft auszeichnet. Daß auch im Begriffe der historischen Erfahrung ein erkenntnistheoretisches Problem liegt, hat der Vater der modernen Erkenntnistheorie nicht gesehen[5]) und konnte er in der Epoche des ausgehenden Rationalismus noch kaum sehen.[6]) Der Folgezeit aber hat seine Lebensarbeit, über persönliches Bewußtsein und Absicht ihres Urhebers alsbald weit hinaus wachsend, das Problem einer „Kritik der historischen Vernunft", wie es zuerst Dilthey genannt

[1]) Vgl. Otto Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft, Göttingen 1901, S. 414/15.

[2]) Paul Menzer a. a. O S. 263.

[3]) Ebenda S. 265/66.

[4]) Ebenda S. 263/4.

[5]) Vgl. Fritz Medicus in den „Kantstudien", 7. Bd. (1902), S. 5 u. 191 Anm., überhaupt Medicus' Aufsatz daselbst „Kants Philosophie der Geschichte", namentlich S. 3—6.

[6]) Irrtümlich hat Karl Lamprecht Kants geschichtsphilosophische Grundgedanken als methodologische Prinzipien verstanden in dem Aufsatz „Herder und Kant als Theoretiker der Geschichtswissenschaft" (Hildebrands Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik, III. Folge, Bd. 14, Jena 1897, S. 161 ff.). Vgl. dagegen Medicus in den „Kantstudien", 4. Bd. (1900), S. 61 ff. Ähnlich verhält es sich mit Herders „Geschichtstheorie".

hat,[1]) als eine ihrer größten und wichtigsten wissenschaftlichen Aufgaben hinterlassen.

Auf dem Boden des Kritizismus ist zunächst Fichtes Geschichtsphilosophie erwachsen, deren ganze Bedeutung erst in neuerer Zeit erkannt worden ist. Fichte darf auch insofern der „größte Kantianer" genannt werden, als er, wie vor allem von Lask scharfsinnig gezeigt worden ist,[2]) als Erster die erkenntnistheoretischen Prinzipien des Transzendentalismus für die Untersuchung der logischen Eigenart des Geschichtlichen fruchtbar gemacht hat. Doch haben diese bedeutsamen, wenn auch in ersten Ansätzen befangen gebliebenen Ideen, die bis vor etwa zwei Jahrzehnten selbst bei den Philosophiehistorikern nicht die entsprechende Beachtung fanden, auf die Geschichtswissenschaft selbst und die konkrete Geschichtstheorie keinerlei Wirkung geübt, wie denn auch ihr Urheber viel zu ausschließlich als spekulativer oder doch transzendentaler[3]) Geschichtsphilosoph sich fühlte, als daß ihm eine engere Beziehung seiner Gedanken auf die positive Wissenschaft der Geschichte zu Sinn gekommen wäre. Darum genüge hier der kurze Hinweis auf Lasks genannte ausführliche und eindringende Darstellung.

Ein viel näheres Verhältnis dagegen zur konkreten Geschichte und ihrer wissenschaftlichen Theorie wahren sich die bezüglichen Gedanken Wilhelm von Humboldts. Insbesondere seine Akademieabhandlung 'Über die Aufgabe des Geschichtschreibers'[4]) (1821) faßt in meisterhafter Klarheit und Prägnanz die Geschichtsauffassung des deutschen Idealismus an eben dem Punkte zusammen, wo sie sich von den Kantischen Prämissen her metaphysischer Spekulation nähert, ohne doch ihre kritizistische Haltung der eigentlichen dialektischen Konstruktion des Geschichtlichen gegenüber aufzugeben. Scharf betont Humboldt die Bedeutung des subjektiven Faktors alles Geschichtsverständnisses, der spontanen Tätigkeit des im Erkennen gestaltenden, im Verknüpfen

[1]) Vgl. die Widmung seiner „Einleitung in die Geisteswissenschaften" an Yorck von Wartenburg (1883).

[2]) Vgl. Emil Lask, Fichtes Idealismus und die Geschichte, Tübingen und Leipzig 1902, bes. S. 21 u. 191 ff.

[3]) Für den, im Gegensatz zu Hegel, in Fichtes Geschichtsphilosophie dauernd aufrechterhaltenen Zusammenhang mit Kants erkenntnistheoretischer Position vgl. bes. Lask S. 239/40.

[4]) Akademieausgabe der Gesammelten Schriften (ed. Leitzmann) 4, 35 ff.

sinngebenden, im Verarbeiten begreifenden Geistes des wahren Historikers. Aber wenn er diesen nach Seite der bildenden Phantasietätigkeit mit dem Künstler — wie schon in dem Versuche 'Über Goethes Hermann und Dorothea'[1]) (1799) mit dem epischen Dichter — in sinnreiche Parallele stellt, so vergißt er darüber doch keinen Augenblick, daß es sich beim Geschichtschreiber nicht um freies Erschaffen handelt, sondern um möglichst getreues, kritisch kontrollierbares und kontrolliertes Nachbilden eines Gegebenen, um die innige Durchdringung zweier scheinbar entgegengesetzter Fähigkeiten: „Zwei Wege müssen zugleich eingeschlagen werden, sich der historischen Wahrheit zu nähern, die genaue, parteilose, kritische Ergründung des Geschehenen, und das Verbinden des Erforschten, das Ahnden des durch jene Mittel nicht Erreichbaren.“ Freilich, worauf bei dieser Synthese für Humboldt der Akzent ruht, verrät sogleich der folgende Satz: „Wer nur dem ersten dieser Wege folgt, verfehlt das Wesen der Wahrheit selbst; wer dagegen gerade diesen über den zweiten vernachlässigt, läuft Gefahr sie im einzelnen zu verfälschen.“ In dieser, nicht in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes ist denn auch der „Sinn für die Wirklichkeit“ zu verstehen, in dem für unsern Geschichtsphilosophen das Element besteht, worin sich die Geschichte bewegt: „in ihm liegen das Gefühl der Flüchtigkeit des Daseins in der Zeit und die Abhängigkeit von vorhergegangenen und begleitenden Ursachen, dagegen das Bewußtsein der innern geistigen Freiheit und das Erkennen der Vernunft, daß die Wirklichkeit, ihrer scheinbaren Zufälligkeit ungeachtet, dennoch durch innere Notwendigkeit gebunden ist“.

Indem nun Humboldt alle diese verschiedenen Momente, ähnlich wie in seiner Sprachphilosophie, mitsamt in dem einen und einheitlichen Bereiche der geschichtlichen „Wirklichkeit“ zu umfassen strebt, ergibt sich ihm ein schichtenweiser Aufbau des geistigen Kosmos von der Naturbedingtheit des rein Physischen als der Grundlage aus über die Sphären des Organischen und des Seelischen bis zu dem krönenden Abschluß der Wirksamkeit eines „nicht in unmittelbarer Sichtbarkeit auftretenden, aber jenen Kräften selbst den Anstoß und die Richtung verleihenden Prinzips, nämlich der Ideen, die, ihrer Natur nach, außer dem Kreise der Endlichkeit liegen, aber die Weltgeschichte in allen ihren Teilen

[1]) Abschnitt LVI (ebenda 2, 230).

durchwalten und beherrschen". Diese Ideen, als Organe der göttlichen Weltregierung zwar nur in der Naturverbindung wirksam, zugleich aber der äußerlich-kausalen Naturverkettung enthoben, vielmehr diese von innen her bedingend und lenkend, bilden, in Gestalt menschlicher Individualitäten, objektiver Geistesgebilde wie der Sprachen und zuhöchst der ewigen Urbilder des Schönen, Wahren und Rechten in Erscheinung tretend, die „innere Form" alles geschichtlichen Geschehens. Zu ihnen als den wahrhaft gestaltenden Kräften der Geschichte und zu den von ihnen erzeugten großen typischen Formen des Geschichtlichen muß, durch alle äußere Stofflichkeit hindurch, der Blick des wahren Historikers vordringen; denn „das Geschäft des Geschichtschreibers in seiner letzten, aber einfachsten Auflösung ist Darstellung des Strebens einer Idee, Dasein in der Wirklichkeit zu gewinnen". Ebenso fest jedoch ist im Auge zu behalten, daß die Ideen nur an den konkreten Begebenheiten selbst sich zur Darstellung bringen. „Der Geschichtschreiber darf daher nicht, alles allein in dem materiellen Stoff suchend, ihre (der Ideen) Herrschaft von seiner Darstellung ausschließen; er muß aufs mindeste den Platz zu ihrer Wirkung offen lassen. Er muß ferner, weiter gehend, sein Gemüt empfänglich für sie und regsam erhalten, sie zu ahnden und zu erkennen. Aber er muß vor allen Dingen sich hüten, der Wirklichkeit eigenmächtig geschaffene Ideen anzubilden oder auch nur über dem Suchen des Zusammenhanges des Ganzen etwas von dem lebendigen Reichtum des Einzelnen aufzuopfern."

Damit ist die doppelte — oder, wenn man die Gebundenheit des Historikers an die Wirklichkeit hinzunimmt, die dreifache — Antithese der historischen Objektivität im Sinne Humboldts gegeben: gegenüber der ideenlosen Stofflichkeit der pragmatischen Geschichtsauffassung der Aufklärung, gegenüber der unkritischen Gewaltsamkeit rein konstruktiver Geschichtsspekulation und endlich gegenüber der subjektiven Geschichtsdichtung der Romantik. Ihnen allen gegenüber wahrt Humboldt bewußt und entschieden seine Stellung auf dem von Kant bereiteten Boden, in ausgesprochenem Gegensatz, hier wie in seiner Sprachphilosophie,[1]) zur dialektisch konstruierenden Methode Hegels, anderseits, wie vor allem Eduard

[1]) Vgl. Rudolf Haym, W. v. Humboldt, Berlin 1856, S. 467, wo auch auf die betreffende Untersuchung H. Steinthals (Die Sprachwissenschaft W. v. Humboldts und die Hegelsche Philosophie, Berlin 1848) Bezug genommen wird.

Spranger gezeigt hat,[1]) auch hier nicht unbeeinflußt vom ästhetischen Idealismus Schellings, ganz er selbst jedoch in dem zugleich echt Goethischen Gedanken, daß allein vollentwickelte menschliche Allseitigkeit dem Historiker wie dem Philosophen wahrhafte Objektivität verbürge.

Steht Humboldt als Denker wie als Forscher auf den Schultern nicht nur Kants, sondern vor allem auch unserer Klassiker und ihrer Weltansicht, ja bis zu einem gewissen Grade bereits der Romantik und ihrer Identitätsphilosophie, so faßt Hegel, der große „Erntende“ — nach Eduard Erdmanns treffendem Wort[2]) — sämtliche Tendenzen jener Epoche der Begründung der historischen Weltauffassung,[3]) philosophisch sie vereinheitlichend und in eigengeprägten Begriffen objektivierend, in sich zusammen. Die mit dem literarischen Sturm und Drang einsetzende Wendung zur Allseitigkeit des Lebens und Erlebens, die Kantische Idee von der Selbstgesetzlichheit des schöpferischen Geistes, das von der deutschen Klassik in selbständiger Anknüpfung an die Antike ausgebildete und künstlerisch verkörperte Lebensideal der Humanität, der neue evolutionistische Pantheismus, die seit Herder sich entfaltende Methode anschauenden genetischen Verstehens geistiger Gebilde, der Organismus- und Identitätsgedanke sowie das universale geschichtliche Bewußtsein der Romantik: all diese inneren Motive der „Deutschen Bewegung“[4]) werden von ihm mit ungeheurer Kraft konstruktiven Denkens zurückgeführt auf letzte Prinzipien und dialektisch verarbeitet zur Totalität eines die Welt, vor allem die geistig-geschichtliche, in all ihrem Umfang und ihrer konkreten Mannigfaltigkeit als die Selbstentfaltung des absoluten Geistes spekulativ deduzierenden metaphysischen Systems.[5])

[1]) Wilhelm v. Humboldt und die Humanitätsidee, Berlin 1909, S. 277/78.

[2]) Grundriß der Geschichte der Philosophie, 2. Aufl., Berlin 1869/70, Bd. 2, S. 580 und 598.

[3]) Croce charakterisiert sie a. a. O. S. 220ff. als „Historiographie der Romantik“.

[4]) Deren geistesgeschichtliche Signatur und intensiven Reichtum fruchtbar sich verwebender Motive Herman Nohl in Diltheys Sinne, mit fast kompendienhaft gedrängter Prägnanz, glücklich zusammengefaßt hat in dem Aufsatz „Die Deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme“ (Logos 2, 350ff.).

[5]) Die Genesis dieser neuen philosophischen Geschichtsauffassung im Geiste des werdenden Hegel hat W. Dilthey mit aller Kunst und Feinheit seiner psychologisch-geisteshistorischen Analyse dargestellt in der „Jugendgeschichte Hegels“ (Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin

„Daß Hegel den Gedanken, daß alles logische Entwicklung eines logischen idealen Inhalts ist, diesen Gedanken, den die Besten vor ihm nur geahnt und bruchstückweise angedeutet hatten, zum philosophischen Prinzip erhoben und von ihm aus den Aufbau eines philosophischen Systems versucht hat, das ist seine unsterbliche That", sagt Eduard von Hartmann.[1] Das Eigentümlichste dieser Tat aber und die eigenste Größe wie Problematik Hegels als des „Philosophen der historischen Weltansicht", so darf hinzugefügt werden, liegt in der näheren Bestimmung und Durchführung dieses universalen Entwicklungsgedankens in der geistigen Hemisphäre, insofern Hegel hier die immanente Dialektik des logischen Entwicklungsprozesses der Idee mit eherner Folgerichtigkeit in die Realdialektik zeitlich-historischer Entwicklung sich umsetzen und den Weltgeist „seine Natur explizieren"[2]) läßt in der die einzelnen Momente der Idee konsequent verwirklichenden Geschichte der Menschheit und ihrer Kultur. So bereits, wenn auch speziell von der Seite des auffassenden Bewußtseins her und in zum Teil noch mehr intuitiv freigestaltender als dialektisch oder chronologisch strenger Konstruktion, in der erkenntnistheoretischen Propädeutik des Systems, der 'Phänomenologie des Geistes'. Ihr ideelles Grundmotiv von der im Stufengang des menschlich-geschichtlichen Bewußtseins fortschreitend sich vollziehenden Selbsterfassung des absoluten Geistes bildet das fundamentale Thema der historischen Weltauffassung Hegels, welches weiterhin in seiner Philosophie der Geschichte „nach der Seite des freien, in der Form der Zufälligkeit erscheinenden Daseins", in seiner Geschichte der Philosophie aber „nach der Seite der begriffenen Organisation als Wissenschaft des erscheinenden Wissens" entfaltet wird. Der triadische Stufengang selbst aber dieses Prozesses vom gegenständlichen Bewußtsein über das Selbstbewußtsein zum absoluten Wissen kehrt in der Einleitung zu den Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte als Stufenfolge von Arten der Geschichtsauffassung und Geschichtschreibung wieder, in den Vorlesungen über Geschichte der Philosophie dagegen, dem krönenden Abschluß des Systems, als Entwicklungsfolge gedank-

---

1905; jetzt, durch Fragmente aus dem Nachlaß ergänzt, in Band IV der Gesammelten Schriften, hrsg. von H. Nohl, Leipzig und Berlin 1921).

[1]) Vgl. Eduard von Hartmann, Gesammelte Studien und Aufsätze, Berlin 1876, S. 604.

[2]) Hegels Werke 9, 14.

licher Objektivierungen jener Bewußtseinsstufen in Gestalt philosophiegeschichtlicher — und damit weltgeschichtlicher, denn „die Geschichte der Philosophie ist das Innerste der Weltgeschichte" — Epochen. Es liegt nahe, beide Stufenreihen zueinander in Parallele zu setzen und je einer philosophie- und weltgeschichtlichen Entwicklungsstufe die entsprechende Geschichtsauffassungsweise als ihr methodologisches Korrelat zuzuordnen, obwohl Hegel selbst diese Folgerung nicht zieht und sie mit seinen näheren Ausführungen nicht in allen Stücken ohne weiteres in Einklang zu bringen ist.

In jener Einleitung[1]) also unterscheidet der Philosoph drei Arten, die Geschichte zu betrachten: die ursprüngliche, die reflektierende (oder reflektierte) und die philosophische Geschichte. Die erste könnte man der „naiven" Poesie im Sinne Schillers vergleichen. Wie diese ein unmittelbares Verhältnis zur Natur hat, da sie selbst noch Natur ist, so verhält sich die „ursprüngliche" Geschichtsauffassung, ganz analog, zur geschichtlichen Wirklichkeit: sie gibt nicht Reflexionen, sondern die geschichtlichen Dinge selbst; sie „lebt im Geiste der Sache und ist noch nicht über sie hinaus". Sie erfordert daher auch unmittelbare Nähe des Historikers zu seinem Gegenstande, womöglich direkte Anschauung, persönliches Erlebnis des Darstellenden oder unmittelbare aktive Teilnahme daran: „was gegenwärtig und lebendig in ihrer Umgebung ist, ist ihr wesentlicher Stoff; die Bildung des Autors und die der Begebenheiten, welche er zum Werke erschafft, der Geist des Verfassers und der Geist der Handlungen, von denen er erzählt, ist einer und derselbe". Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese Stufe der Historik dem oben gekennzeichneten erkenntnistheoretischen Objektivismus der Antike und des Mittelalters, aber auch noch, was die Auffassung der geschichtlichen Welt betrifft, der Renaissance entspricht, wenngleich Hegel, der ihr offenbar mit Sympathie gegenübersteht, neben Herodot, Thukydides, Xenophon, Cäsar und Guicciardini, sogar noch die französischen Memoirenschreiber wie den Kardinal Retz, ja selbst Friedrich den Großen als ihre Hauptvertreter nennt.

Bei der „reflektierenden" (bzw. „reflektierten") Geschichtsauffassung und Geschichtschreibung sondert Hegel verschiedene

[1]) Werke, 9. Bd., 2. Aufl. (Berlin 1840), S. 3 ff. Die verdienstvolle Neubearbeitung von Georg Lasson (Philosophische Bibliothek Bd. 171a, Leipzig 1917) zeigt gerade in diesen Partien nicht allzuviele wesentliche Abweichungen.

Unterarten: die universalgeschichtliche, die längere Zeiträume, die Gesamtgeschichte eines Volkes, eines Landes oder der Welt überhaupt überschaut und zusammenfaßt; die pragmatische, die das Allgemeine, den „pragmatischen" Kausalzusammenhang der Begebenheiten heraushebt und reflektierend zur Gegenwart in Beziehung setzt; die kritische, welche die geschichtlichen Berichte nach ihrer Wahrheit und Glaubhaftigkeit prüft; endlich die „abstrahierende", die sich die geschichtliche Würdigung eines kulturellen oder wissenschaftlichen Teilgebietes wie der Kunst, der Religion oder etwa der Geschichtschreibung selbst zur Aufgabe macht. Nun ist leicht zu ersehen, daß diese Zusammenstellung Hegels logisch Disparates zu gleichem Range nebeneinander ordnet, und daß, wenn das Einteilungsprinzip nach dem Methodischen, also nach der Art der historischen Betrachtungsweise, festgehalten werden soll, der stoffliche Gesichtspunkt und damit die universal- wie die teil- oder spezialgeschichtliche Historik als selbständige Unterarten der reflektierenden ausscheiden müssen. In der Tat sieht denn auch Hegel die erstere wesentlich nur als Übergang von der ersten Stufe, der „ursprünglichen" Geschichte her oder doch als bloßes Kompilieren an, die letztere aber als Übergang zur „philosophischen" Geschichte, als „Begriffsgeschichte". Aber auch die „kritische" Historie — und hier zeigt sich deutlich eine Schranke seiner Auffassung — ist in seinem Sinne nicht eigentliche Geschichte, d. h. Darstellung von objektiv Gegebenem, sondern (mehr oder minder subjektiv sublimierte) „Geschichte der Geschichte": „Das Außerordentliche, das hierin liegt und namentlich liegen soll, besteht in dem Scharfsinn des Schriftstellers, der den Erzählungen etwas abdingt, nicht in den Sachen." Ja, Hegel rühmt es den Franzosen nach, daß sie nicht solch kritisches Verfahren selbst als geschichtliches geltend machen, sondern es nur in der Form kritischer Abhandlungen betätigen, während ihm die deutsche „kritische" Historik seiner Gegenwart vielfach „subjektive Einfälle an die Stelle geschichtlicher Daten zu setzen" scheint, — „Einfälle, die für um so vortrefflicher gelten, je kühner sie sind, das ist: auf je dürftigeren Umständchen sie beruhen und je mehr sie dem Entschiedensten in der Geschichte widersprechen". Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß der Philosoph, dem es in erster und letzter Linie um die Bedeutung des Geschichtlichen zu tun war, bei diesem herben Urteil über den kritischen Forschungseifer hinsichtlich des Tatsächlichen gerade auch seinen großen Zeitgenossen

Niebuhr und damit freilich überhaupt eine Grundrichtung der damals eben aufblühenden „Historischen Schule“ im Auge gehabt habe.[1])

So bleibt als einzige Art „reflektierender“ Geschichtsauffassung, die nach Maßgabe des gewählten methodischen Einteilungsprinzips dem Artbegriff wahrhaft gerecht wird, die pragmatische. Sie richtet ihr Augenmerk auf das Allgemeine und Innere, auf den Zusammenhang und das Dauernde im Wechsel der Begebenheiten: „Dies hebt die Vergangenheit auf und macht die Begebenheit gegenwärtig. Pragmatische Reflexionen, so sehr sie abstrakt sind, sind so in der Tat das Gegenwärtige und beleben die Erzählungen der Vergangenheit zu heutigem Leben. Ob nun solche Reflexionen wirklich interessant und belebend [belehrend?] seien, das kommt auf den eignen Geist des [historischen] Schriftstellers an.“ Diese reflektierende Geschichtschreibung mit ihrer belehrenden und moralistischen Tendenz bildet offenbar, so wenig Hegel auch hier ausdrücklich die Parallele zieht, das Komplement zur geschichtlichen Denkweise der Aufklärung und noch des Zeitalters Kants, dessen Philosophie ja auch ihrerseits, im Sinne Hegels, subjektivistische Reflexionsphilosophie ist.[2]) Unser Philosoph nennt denn auch, neben Johannes von Müller, besonders die Franzosen, die Hauptträger des aufklärerischen Rationalismus, als klassische Vertreter dieser historischen Auffassungsweise. „Es ist nur die gründliche, freie, umfassende Anschauung der Situationen und der tiefe Sinn der Idee (wie z. B. bei Montesquieus Geist der Gesetze), der den Reflexionen Wahrheit und Interesse geben kann. Deswegen löst auch eine reflektierende Geschichte die andere ab. Jedem Schreiber stehen die Materialien offen, jeder kann sich leicht für fähig halten, sie zu ordnen und zu verarbeiten und seinen Geist als den Geist der Zeiten in ihnen geltend machen.“ Das erinnert unmittelbar an den gleich antirationalistischen, hier Herderisch bedingten Hohn des Faust der Wagnerszenen über „der Herren eignen Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln“.

Wenn Hegel die Deutschen als weniger zur pragmatisch-reflektierenden Geschichtsbetrachtung befähigt hinstellt, so offenbar

---

[1]) Vgl. Kuno Fischer, Hegels Leben, Werke und Lehre[2], Heidelberg 1911, S. 742. In der Tat nennt Hegel in der offenbar getreueren Bearbeitung Lassons (a. a. O., S. 8 Anm. u. S. 75) Niebuhr in diesem Sinne ausdrücklich und wiederholt.

[2]) Vgl. Werke 15 (2. Aufl.), S. 551 ff. (in den Vorlesungen über Geschichte der Philosophie).

darum, weil sie ihm — abgesehen von der kritischen Historik — für zu ernsthaft sachlich und daher eher der Gegenständlichkeit der „ursprünglichen“ Geschichtschreibung geneigt gelten. Subjektiv in seinem Sinne aber sind beide Betrachtungsweisen, wenn auch in verschiedener Richtung: jene in der bewußten und systematischen Beziehung des Geschichtlichen auf das auffassende Ich, seine Gegenwart, seine Interessen und Maßstäbe; diese in dem naiven Realismus unmittelbaren Miterlebens, in der unbewußten Identifizierung von Subjekt und Objekt der historischen Auffassung. Als wahrhaft objektiv charakterisiert er erst die dritte Stufe der Geschichtsauffassung, die „philosophische“.

Hegel selbst hat das Wort gesprochen: „Jede Philosophie ist ihre Zeit, in Gedanken erfaßt.“ [1]) Gilt das auch von seiner eignen, so muß, allem bisher Ausgeführten zufolge, an dieser Stelle der innerste Sinn der ganzen Entwicklung des geschichtlichen Verständnisses über die Aufklärung hinaus bis zu ihm selbst hin, wenn auch natürlich im Medium seines Denkens, seines Systems und seiner Dialektik, hervortreten. In der Tat geht hier der Philosoph auf die ersten Gründe seines Philosophierens, ja auf den Fundamentalsatz alles dessen, was ihm als Philosophie gilt, zurück, um die anscheinende Antinomie aufzulösen; wie ist spekulative Geschichtsphilosophie — und diese allein ist für ihn wahre, d. h. zugleich: wahrhaft objektive Geschichtsauffassung — als Wissenschaft möglich? Und seine ebenso einfache wie in die Tiefe greifende Antwort hierauf lautet: weil die Geschichte die Verwirklichung der Vernunft ist. Das Organ aber zum Verständnis der konkreten, objektiven Vernunft und ihrer Gebilde ist eben die Vernunft im subjektiven Sinne, der spekulative Sinn für die Einheit der Gegensätze, für die durch den Gegensatz hindurch sich bewegende dialektische Entwicklung, für die organische Verkörperung der Ideen, zuhöchst der die Geschichte beherrschenden Idee der Freiheit. Während der reflektierende, analysierende und moralisierende Verstand in seiner abstrakten Einseitigkeit stets nur e i n bestimmtes Moment, e i n e Tendenz oder Erscheinungsform des geschichtlichen Prozesses erfaßt, sie isoliert, aus dem lebendigen Prozeß des stets wandelbaren Werdens sondert, in starrem Sein festzuhalten sucht und dadurch ihrem nur aus dem Ganzen des geschichtlichen Prozesses ergreifbaren Sinne entfremdet, sich damit zugleich an diesem über-

---

[1]) Rechtsphilosophie, Vorrede (Werke 8, 19).

geordneten Sinne selbst verfehlend, wird allein die spekulative Vernunft der Einheitlichkeit, organischen Konkretheit und dialektischen Entfaltung jenes Prozesses und aller in ihm enthaltenen Momente als der lebendigen Auswirkung des Weltgeistes in der Geschichte gerecht. Und gegenüber dieser allen Ernstes zum höchstmöglichen Standpunkte, nämlich dem des die Geschichte wirkenden Weltgeistes selbst, mindestens dem Versuch und Anspruch nach, aufstrebenden „philosophischen“ Geschichtsbetrachtung müssen allerdings jene beiden anderen Geschichtsauffassungsarten gleichermaßen als untergeordnet, vorläufig und „subjektiv“ erscheinen. Es ist, wie wenn jemand, um allen Blendungen, Trübungen und Ablenkungen des Blickes durch lichtbrechende Medien zu entgehen, sein Auge in die Sonne selbst einstellen wollte.

Windelband sieht das *πρῶτον ψεῦδος* des Hegelschen „Kulturpantheismus“ in der Gleichsetzung des „Weltgeistes“ mit dem menschlichen Kulturgeiste und meint: „Hegels absoluter Geist ist in Wahrheit der menschliche Geist.“ [1]) In dem uns hier beschäftigenden Gedankenzusammenhange scheint mir vielmehr die umgekehrte Deutung geboten: Hegel erhöht sozusagen den Geschichtsphilosophen zum geschichtsschöpferischen Weltgeist oder macht ihn doch wenigstens zu dessen unmittelbarem Vertrauten. Die negative und für die Folgezeit gewiß vielfach verwirrende und verhängnisvolle Seite dieser — keineswegs auf die Geschichtsphilosophie beschränkten — Hybris des Panlogismus hat Dilthey prägnant gekennzeichnet: „Indem die neue Spekulation sich auf den Standpunkt des göttlichen Bewußtseins versetzen will, auf welchem wirkende Kraft und Zweck, Mechanismus und Teleologie zusammenfallen und die Idee jeder Form des Endlichen ihre Bedeutung zuteilt, wird aus der Region der Philosophie das Verfahren der positiven Wissenschaften ausgestoßen. Denn dieses Verfahren ist und bleibt in den vollkommensten Wissenschaften zusammensetzend, an die kausalen Relationen und die mechanischen Grundvorstellungen gebunden. Und indem die Erklärung aus einer geistigen Einheit jeden Vorgang des Weltgeschehens mit der genauen Bestimmtheit, die dies System von sich forderte, kausal-teleologisch ableitet, schließt sie einen zweiten Zusammenhang von andrer Art aus. Dem Verfahren der positiven Wissenschaften muß also der Krieg gemacht werden. Durch alle Schriften Hegels zieht sich der vergebliche Streit gegen

[1]) Geschichte der neueren Philosophie, 4. Aufl., Leipzig 1907, 2. Bd., S. 346.



die Wissenschaften der Natur, des Menschen und der Geschichte;"[1]) insbesondere — dürfen wir in letzterer Beziehung hinzufügen — gegen die Historische Schule.

Indessen, neben diesem Negativen oder doch Übersteigerten und Einseitigen und geschichtlich unheilvoll Nachwirkenden muß doch gerade heute, in einer Zeit neu vertieften Hegelverständnisses und zugleich neuen Ringens um die von dem Philosophen so machtvoll bewegten Probleme, das gewaltige Positive und geschichtlich Berechtigte und Große an jener gleichsam ins Mythische gesteigerten geschichtsphilosophischen Gnosis mit Nachdruck betont werden: die Tatsache, daß die neue, seit der Aufklärung und im Kampf mit der Aufklärung erklommene Stufe des historischen Bewußtseins nirgend so bewußt, entschieden, umfassend und prinzipiell zur Geltung gelangt wie eben in den Hegelschen Formeln und Thesen. Gewiß sind diese hyperspekulativ und hyperkonstruktiv. Aber diese Spekulation gibt doch auf ihre Weise der tiefen Wahrheit Ausdruck, die, ein Jahrhundert zuvor, von dem Vater der neueren Geschichtsphilosophie, von Vico zuerst verkündet, nun in den Zusammenhängen des deutschen Idealismus allererst ihre volle Bewährung findet: daß, wenn es überhaupt für den Menschen eine Erkenntnis gibt, dies die geschichtliche sein muß, da der wesentliche Gehalt der Geschichte nichts anderes ist als die werdende Selbsterkenntnis des menschlichen Geistes. Und der Hegelschen Konstruktion liegt doch der bedeutsame Gedanke zugrunde, daß es sich bei diesem historischen Verstehen um ein Tieferes, Eigengesetzlicheres, unmittelbarer Schöpferisches handelt als bei der kausal-mechanischen Naturerkenntnis. Endlich aber und vor allem: hatte Hegel, bei aller Willkür seines dialektischen Geschichtskonstruierens, nicht ein gutes Recht, seine Deutung des geschichtlichen Gesamtprozesses und seiner Einzelmomente aus realitätsgesättigter Genialität zusammenschauender Intuition für prinzipiell sachgemäßer und in diesem Sinne objektiver zu erklären als die äußerliche adaequatio intellectus et rei des naiven historischen Realismus, aber auch als die mehr oder minder subjektive Reflexion, Kritik oder Skepsis des historischen Pragmatismus der Aufklärung? Sie war sachgemäßer, insofern das Sichversetzen in die Sache selbst und das Entwickeln derselben aus ihrem Mittelpunkte, schon dem ernstlichen Versuche nach, sachlicher ist als das naive äußere Anschauen und Abbilden oder

---

[1]) Diltheys Gesammelte Schriften, 4, 220.

das kritische Betasten von außen, das prüfende Hin- und Herwenden und geistreiche Beräsonnieren. War die konkrete Geschichte nunmehr als die fortgehende Selbstverwirklichung des Geistes erkannt, so vermochte nur ein Nachschaffen aus dem Geiste ihr gerecht zu werden, wie es seit Herder die neue Historik schrittweise ausgebildet hatte und wie es Hegel jetzt prinzipiell ins philosophische Bewußtsein erhob. Und war der Sinn jener Selbstverwirklichung ein absoluter, von allem menschlichen Meinen und Mögen unabhängiger, so durfte der mit gesammelter Kraft „sachenvollen“ Denkens (um ein Wort Herders zu gebrauchen) in ihn eindringende Philosoph — und Hegel legte wie keiner das ganze Pathos seines Wesens in dieses Unternehmen — allerdings nicht von ungefähr hoffen, gewissermaßen von dem Geiste der Geschichte selbst in die Region seiner überempirischen, transsubjektiven Wahrheit erhoben zu werden. Oder, wie Hegel in einem seiner wundersam einfachen und tiefen Worte den Grundgedanken dieser Lösung des Problems historischer Objektivität auf dem Boden seiner Geschichtsspekulation schlagend formuliert: „Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an. Beides ist in Wechselbestimmung.“[1]) —

Erich Rothacker hat neuerdings auf die überpersönliche Sachlichkeit als einen zeitgeschichtlichen Charakterzug jenes Heroenzeitalters der historischen Weltauffassung hingewiesen: „Ist es nicht merkwürdig, daß jene Epoche von Männern geistig beherrscht wurde, von denen gleichlautend erzählt wird, sie seien nie jung und ohne Alter gewesen: Hegel, Savigny, Humboldt und Schleiermacher? Nicht umsonst wurden in diesen Tagen alle die klassischen Worte geprägt, mit denen wir Ideale vollendeter historischer Objektivität charakterisieren: vom Willen, das Selbst auszulöschen (Ranke); von der Gabe der Entäußerung an die eigenste Natur des Gegenstandes (Gervinus); daß sein Urteil nur befreie, wer sich willig ergeben hat (Lachmann); von der Notwendigkeit, in Gedanken aus unserer Individualität herauszutreten (Savigny); das Leben wie ein Schauspiel anzusehen (Humboldt); nicht mehr zu handeln, sondern zu verstehen.“[2]) Nun, auch Hegels Wort gehört hierher, aber es ist tiefer und umfassender, sozusagen kosmischer als die andern alle. Und wie eine Korrektur, zugleich aber eine Vertiefung dieser klingt es, wenn Hegel das seinige so

---

[1]) Werke 9, 15.

[2]) Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920, S. 75.

begründet: „Auch der gewöhnliche und mittelmäßige Geschichtschreiber, der etwa meint und vorgibt, er verhalte sich nur aufnehmend, nur dem Gegebenen sich hingebend, ist nicht passiv mit seinem Denken und bringt seine Kategorien mit und sieht durch sie das Vorhandene; bei allem insbesondere, was wissenschaftlich sein soll, darf die Vernunft nicht schlafen und muß Nachdenken angewandt werden." Die Überlegenheit des Philosophen gegenüber jenen Vertretern der Historischen Schule in der Rechenschaft über das Prinzipielle, bei übrigens wesentlich gleichartiger Gesinnung und geistiger Haltung, erhellt ohne weiteres: im Zusammenhang seines Denkens erreicht das Problem für Jahrzehnte die Höhe seiner philosophischen Behandlung, faßt sich die vorausgehende Entwicklung und die seiner Zeit zusammen. Und von ihm gehen dann die Fäden der Entwicklung durch das weitere 19. Jahrhundert aus. Auch in diesem Betrachte darf Hegel mit Fug der Philosoph der historischen Weltanschauung genannt werden.

Solche Einsicht wird nicht durch die Tatsache entkräftet, daß gerade auch an diesem Punkte die Historische Schule sich gegen ihn gewandt und seiner Geschichtspekulation ihre Geschichtsempirie als die allein wahrhaft objektive Auswirkung echt historischer Gesinnung gegenüber gestellt hat. Wie wenig durch diese Antithese oder auch durch diejenige von Geschichtsphilosophie und (positiver) Historie die Differenz eigentlich getroffen wird, hat Rothackers Darstellung von neuem einleuchtend gezeigt.[1]) Es darf eben über aller, dem Bewußtsein der unmittelbar Beteiligten naturgemäß scharf und oft überscharf sich aufdrängender Unterschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der beiderseitigen Standpunkte die erst uns Heutigen und vielleicht selbst uns noch kaum völlig übersehbare Breite und Tiefe ihrer Gemeinsamkeit, die nicht nur dem Pragmatismus der Aufklärung, sondern auch der Geschichtsphantastik und Geschichtsmythologie der späteren Romantik gegenüber sich bewährte, niemals außer acht gelassen werden: die im innersten Wesen jener ganzen Geistesepoche und ihrer geschichtlichen Stellung begründete kontemplative Haltung, in der sie mit der ruhigen Klarheit und Sammlung des Abschließens von letzter Höhe auf die im Abendglanz einer Kulturwende hinter ihr liegende Welt zurückschaut, die damit eng verbundene universale und enzyklopädische Tendenz, das in sich befriedete, der eigentlich

[1]) Ebenda S. 64 ff.

ästhetischen Stimmung zum mindesten nahe verwandte Bewußtsein reifer und gesegneter Erfüllung und Vollendung eines überschwänglich reichen weltgeschichtlichen Erntetages. Wer von dieser erlebnisgesättigten Herbststimmung, sozusagen, jener Generationen nicht einen Hauch, und mehr als nur einen Hauch, gleicherweise im zweiten Faust wie in Hegels Geschichtsphilosophie, in Savignys Widerspruch gegen moderne Gesetzmacherei wie in Rankes Andacht zum Tatsächlichen in der Geschichte verspürt, mißkennt das innerste Ethos des vielgeschmähten Zeitalters der „Restauration", das doch zugleich das Heroenzeitalter unsrer historischen Weltauffassung war und dessen tragische Doppelseitigkeit, die sich gerade ihm persönlich noch so ungeahnt schmerzlich offenbaren sollte,[1]) Hegel selbst in dem sinnschweren Gleichnis verbildlicht hat von der „Eule der Minerva", die „erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug beginnt".[2]) —

Im übrigen muß ich für die Weiterentwicklung unsres Problems durch das fernere 19. Jahrhundert vorläufig verweisen auf Rothackers Darstellung der verschiedenen Antithesen zu Hegel, die von der Historischen Rechtsschule Savignys und seiner Genossen über die Politische Historie bis zum dem von Frankreich und England beeinflußten Positivismus der sechziger und siebziger Jahre hervortraten und in der geisteswissenschaftlichen Bewegung unsrer Tage münden. Allen diesen allgemeinhistorischen Strömungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts entsprechen jeweils verwandte Richtungen der nun neu erstehenden deutschen Literaturgeschichte in ihrer Entwicklung von Gervinus und den Hegelianern bis zu den methodischen Gegensätzen, Erneuerungsbestrebungen und Prinzipienkämpfen der Gegenwart. Und vielleicht dürfte gerade die Untersuchung des Verhältnisses dieser modernen literarwissenschaftlichen Richtungen zu dem Problem der historischen Objektivität geeignet sein, zur Klärung ihres prinzipiellen Wesens und ihrer methodologischen Bedeutung nicht Unwesentliches beizutragen.

Doch würde diese Aufgabe, auch nur in ihren allgemeinsten Umrissen erfaßt, Gegenstand einer zweiten, selbständigen Studie sein müssen, deren Ausführung ich mir für ein anderes Mal vorbehalte.

---

[1]) Vgl. darüber neuerdings Franz Rosenzweig, Hegel und der Staat, München u. Berlin 1920, II, 218 ff. (Hegel und die Julirevolution).

[2]) Werke 8, 21.

Versuch einer Geschichte der deutschen Sprache als Geschichte des deutschen Geistes.

Ein Vortrag von Hans Naumann (Frankfurt a. M.).

Wilhelm v. Humboldt hat einmal gesagt, daß die Sprache gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker sei: „Ihre Sprache ist ihr Geist, und ihr Geist ist ihre Sprache; man kann sich beide nie identisch genug denken.“ Die Philologie ist heute auf dem Wege, von dieser Erkenntnis den umfassendsten Gebrauch zu machen. Sprachgeschichte und Geistes- und Kulturgeschichte sind darauf und daran, für die Forschung wieder untrennbar zu werden, wie sie im Grunde untrennbar sind. Wenn Oswald Spengler so wenig systematischen Gebrauch von der Sprachwissenschaft machen konnte, daß meines Wissens unter seinen vielen Rezensenten einzig noch deren Vertreter fehlt, so trifft ein Teil der Schuld wohl auch die Sprachwissenschaft selbst, die ihm für seine riesige und vielumstrittene Synthese noch allzu wenig Handhaben bot.

Unter Akzentgesetzen, Lautgesetzen, Stilgesetzen, Satzbaugesetzen verstehen wir Formeln für gewissermaßen regelmäßige Erscheinungen auf dem Gebiete des sprachlichen Lebens einer Gemeinschaft, aber es gibt kein Akzentgesetz, Lautgesetz, Stilgesetz, Satzbaugesetz, das als Gesetz nicht tief im Geistigen begründet wäre. Unter Sprache selbst verstehen wir, genau wie Humboldt, eine bestimmte Ausdrucksform des Geistes einer Sprachgemeinschaft. Da der Geist sich entwickelt, müssen sich auch dessen Ausdrucksformen, also auch die Sprache, mitentwickeln, sonst würde diese ihren einzigen Zweck, die Mitteilung und Verständigung unter den Sprachgenossen, sehr bald nicht mehr erfüllen können. Nur als Ausdrucksform des lebendigen Geistes hat die Sprache selbst Leben und Entwicklung. Der Geist einer Sprachgemeinschaft aber steht in innigstem Wechselverhältnis mit der gesamten Kultur dieser

Sprachgemeinschaft, mit ihrer Bildung. Und mit sich ändernder Bildung und Kultur ändert sich auch die Sprache, sie konsolidiert sich mit ihnen, beharrt mit ihnen und löst sich mit ihnen auf. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die großen Meister der Philologie niemals anderer Ansicht waren: sie hielten sich die Synthese immer im Hintergrunde. Ein gewisser Zusammenhang mit der Kulturgeschichte war durch die einst von Jacob Grimm schon geübte, dann vergessene, später wieder erneuerte Methode „Wörter und Sachen" wiederhergestellt worden. Aber die Dominante in der Forschung der letzten Jahrzehnte ist eben doch die Analyse gewesen und die großen Gesichtspunkte traten allzusehr zurück. Unter den lebenden Vertretern der deutschen Philologie hat besonders Konrad Burdach den großen Zusammenhang immer im Auge gehabt, unter den Romanisten besonders Vossler.

Ein Gemeinplatz ist auch nachgerade in den letzten Jahren die Erkenntnis geworden, daß man im 19. Jahrhundert die Lösung des Rätsels sprachlicher Veränderung und Entwicklung allzusehr im Naturwissenschaftlichen gesucht hat. Sprachgeschichte ist aber keineswegs Naturgeschichte, sondern kurz und treffend mit Burdachs Ausdruck gesagt: Bildungsgeschichte, und Sprachwissenschaft ist keineswegs Naturwissenschaft, sondern gemäß dem Humboldtschen Satze: Geisteswissenschaft. Ja, nicht einmal mehr in dem Sinne halten wir heute noch die Sprachwissenschaft für eine Naturwissenschaft, daß — wenn wir zwischen der Entstehung einer lautlichen Neuerung und ihrer Ausbreitung unterscheiden — wir glaubten, lautliche Neuerungen müßten durchaus nur physische Ursachen haben und somit physikalischer Erkenntnis unterliegen. Lautliche Neuerungen in einer Sprachgemeinschaft brauchen vielmehr keineswegs etwa auf einer Veränderung der Sprachwerkzeuge zu beruhen, denn über alle Rassen- und Altersunterschiede hinweg ist jeder Mensch jeden Laut, jede Lautgruppe, jede Modulation nachzuahmen imstande. Zu allermeist wird vielmehr jeder Lautwandel, wie jeder Bildungs-, Kultur-, Geisteswandel im Psychischen seinen Ursprung haben. Es wird der Geist nicht nur die treibende Kraft in der Ausbreitung, der Gesetzwerdung, sondern auch in der Ursache der Neuerung sein. Die Ausbreitung wird dem Sprachhistoriker interessanter und wichtiger sein als die Neuerung, aber beide werden meist dieselbe psychische Ursache haben. Und fragen wir nach der Art der geistigen Kräfte, der psychischen Ursache, so werden es, außer dem ausgleichenden Verständigungsbedürfnis,

hauptsächlich Anpassung und Nachahmung sein. Sprachentwicklung entspringt dem tiefsten geschichtlichen und geistigen Erleben einer Sprachgemeinschaft. Sie entspringt nicht einer Verengerung, nicht einem Zurückziehen auf sich selbst, sondern einer Erweiterung des völkischen und geistigen Horizontes! Eine mindergebildete Sprachgemeinschaft ist durch die instinktiv geübten Kräfte der Nachahmung und der Anpassung dem geistigen, kulturellen und daher auch sprachlichen Einfluß der höher gebildeten Sprachgemeinschaft ausgeliefert. Johannes Schmidts bekannte Wellentheorie über die Entstehung neuer Mundarten kann in gewisser Weise auch unserer Auffassung dienstbar gemacht werden. Es ist die Frage: Wo steht jener Mann, der in die Fläche des Wassers jene Steine wirft, welche die sich vergrößernden und sich schneidenden Wellenringe erzeugen? Muß sein Standort nicht entweder über der Fläche oder an ihrem Rande, an der Peripherie der Fläche sein? Hauptsächlich in der Berührung und Mischung mit fremden, andersgebildeten, anderskultivierten, anderssprechenden Gemeinschaften wird die Erweiterung und Änderung des kulturellen, geistigen und sprachlichen Besitzes einer Gemeinschaft beruhen. Ausgleich, Anpassung und Nachahmung unter den sich zunächst berührenden Schichten werden eintreten, vermutlich ohne jede Änderung der Sprachwerkzeuge. Anpassung und Nachahmung werden bei der primitiveren Schicht natürlich am stärksten entwickelt sein. Sie nimmt mit Bildung, Kultur, Geschmack, Konvention, Mode der höheren Schicht auch Akzent, Modulation, Laute, Worte, stilistische und syntaktische Wendungen der höheren Schicht in mehr oder minder hohem Grade an. Dabei müssen wir durchaus bedenken, daß der fremde, den „Ton“ in jedem Sinne angebende Komplex — gemäß dem eben gebrauchten Bilde — keineswegs nur an der Peripherie zu liegen braucht, sondern sich auch über ihr befinden kann. Er braucht sich nicht nur völkisch, er kann sich auch sozial außerhalb der empfangenden Gemeinschaft befinden; er kann in letzterem Falle aus einer Gruppe weniger Individuen oder gar nur aus einem Individuum bestehen, von dem die Bewegungen ausgehen. Wenn der junge Bauernbursche Helmbrecht mit der Sitte auch die Sprache seiner primitiv-bäuerlichen Gemeinschaft verläßt und mit der ritterlichen Konvention auch den ritterlichen Jargon annimmt, wobei uns das prägnanteste Merkmal, die Modulation, leider nicht mit überliefert ist, so hat er gewiß nicht seine Sprachwerkzeuge geändert, sondern es handelt sich um ein selbst-

verständliches psychisches Gesetz. Auch die Bauern Neidharts haben sich nicht nur mit der höfischen Konvention begnügt. Der Volkskundler kennt aus Hunderten solcher Erscheinungen das konstante Gesetz. Die Bauern von heute gebrauchen Wendungen und Anredeformeln, die früher in der gesellschaftlichen Oberschicht Mode waren, aber sie gebrauchen sie nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit vielen andern Dingen gesunkener Kultur. Man wird einmal das Verhältnis von Schriftsprache und Mundart speziell von dieser Seite unter die Lupe nehmen müssen. Die sozial höher stehende Oberschicht aber verdankt ihre Sonderkultur, Sonderkonvention und einzelne Eigentümlichkeiten ihrer Sondersprache meist ihrer Kenntnis und Berührung mit einer fremden gesellschaftlichen Oberschicht, die mit ihrer augenblicklichen Überlegenheit ihr großes Vorbild ist. Und so erweist sich denn der Einfluß der sozial höher stehenden Gemeinschaft gewöhnlich auch nur als ein — indirekter — Weg des Einflusses der fremden Gemeinschaft an der Peripherie. Der ritterliche Jargon des Bauern Helmbrecht ist verquickt mit Wendungen aus der flämischen und aus der böhmischen Aristokratie, weil die Ritterschaft Flanderns und dazumal auch der böhmische Königshof der Przemisliden tonangebende Kulturzentren waren. Könnten wir den Berührungsprozessen genauer beikommen, so würden wir vielleicht sehen, wie auch an der Peripherie der fremde Einfluß zunächst meist die heimische Oberschicht trifft und wie dergestalt in der Tat beide Wege, der von außen und der von oben, auf einen hinauslaufen werden.

Wir können uns ernstlich die Anstöße zu den sogenannten Lautverschiebungen, der ersten, die die urgermanische Sprachgemeinschaft absonderte — wir feiern das hundertjährige Jubiläum ihrer durch Jacob Grimm gegebenen Formulierung in diesem Jahr — und der zweiten, die die hochdeutsche Sprachgemeinschaft absonderte, nicht anders erklären als durch peripherische Berührung mit anderssprechenden Gemeinschaften: das eine Mal der norddeutschen Tiefebene, in welche jener Teil der Indogermanen einströmte, der vom Geschick durch Mischung mit den Autochthonen zu Germanen bestimmt war, der mittel- und süddeutschen Landschaften das andere Mal, wo sich durch Mischung mit Kelten und sonstigen romanisierten Bewohnern der römischen Provinzen die hochdeutsche Volks- und Sprachgemeinschaft ergab. Die dänische Lautverschiebung des hohen Mittelalters kann kein Einwand gegen

diese Erklärung sein; entweder ist auch sie eine aus besonderen Gründen spät in Erscheinung getretene Wirkung vorläufig kaum erkennbarer früherer peripherischer Berührung, oder es handelt sich um die intensive und langandauernde Einwirkung einer sozial höher stehenden Gemeinschaft, etwa der dänischen Ritterkaste, die ihre Besonderheit fremdem Einfluß verdankte. Man könnte z. B. vermuten, daß die stimmhaften, durch Medien ausgedrückten Reibelaute, die wir im Dänischen an Stelle der nach urgermanischer Weise aspiriert gesprochenen Tenues finden, zunächst nach süddeutsch-romanischer Weise unaspiriert gesprochene, d. h. wie stimmlose Medien klingende und daher so geschriebene Tenues waren, die dann später nach Analogie zu andern inlautenden Medien spirantisch wurden, und daß damit ein sprachliches Symptom der aus der Fremde eingeführten ritterlichen Kultur vorliegt.

Daß sich die Neuerungen nun auch über die zunächst berührte Schicht hinaus verbreiten, daß sie Gesetz werden auch für die zunächst gar nicht Berührten, für das Unter- und Hinterland, dies darf zweifellos noch viel weniger einer naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise unterliegen als die Neuerung selbst, sondern ist das Ergebnis einer Kulturbewegung und gehört der Bildungsgeschichte an. Wir können mit leichter Variation eines schon vor langen Jahren von Burdach aufgestellten Satzes sagen: Jede Ausbreitung einer sprachlichen Neuerung über ihr Ursprungsgebiet hinaus ist ein Beweis für ein bestimmtes Bildungsübergewicht des Ursprungsgebietes. In diesem Sinne eben haben sprachliche Gesetze ihren bildungsgeschichtlichen Hintergrund, ist Sprachveränderung immer mit Kulturveränderung verbunden. Der Nachahmungstrieb des Hinter- und Unterlandes betrifft zunächst wiederum die höhere Kultur, die sich an der Peripherie gebildet hat; er betrifft die neue höhere Bildung und mit dieser auch deren eine Ausdrucksform, die Sprache dieser höheren Kultur. Auch die Bildung einer Schrift- oder besser Kultursprache ist ein Produkt der Peripherien in diesem Sinn, Ergebnis keiner Verengerung, sondern einer Erweiterung des geistigen Horizontes der Sprachgemeinschaft. Lösen sich die Formen und Normen der Bildung, so lösen sich auch die Formen und Normen der Kultursprache jedesmal mit.

Unsern Germanisten ist ein Gesetz: mittelhochdeutsch *î*, *û*, *iu* = neuhochdeutsch *ei*, *au*, *eu* geläufig. Um ein Beispiel dessen zu geben, was wir hier meinen, wollen wir versuchen, diese nüchterne Formel mit einer Erklärung zu füllen.

Von rund 1300 bis rund 1450 war es in Deutschland so, daß die normale Umgangssprache eines jeden Einzelnen wieder seine eigene Mundart war. Auch die Höfe und sonstigen Kulturzentren hatten jede sprachliche Normierung verloren und waren wieder den Mundarten ihres Bereichs unterlegen. Die neuhochdeutsche Diphthongierung von *î, û, iu* > *ei, au, eu* drang um diese Zeit durch. Man weiß, daß sie in ihrem Ursprung aus Österreich stammt, von der äußersten Peripherie im Südosten. Am Ende der ritterlichen Blütezeit war sie dort durchgedrungen und hoffähig geworden, also zu einer Zeit, wo jede normierende Bindung des westlichen Deutschland, unter der sie sich mühsam zurückgehalten hatte, zerrissen war, und nun setzte sie sich von dort aus in Marsch nach Bayern, Böhmen, Schlesien, Obersachsen, Mitteldeutschland bis an den Rhein, — datenmäßig zu belegen, wie eine Welle um sich greifend. Nun erinnere man sich an den obigen Satz: Jede Ausbreitung einer sprachlichen Neuerung über ihr Ursprungsgebiet hinaus ist ein Beweis für ein bestimmtes Bildungsübergewicht des Ursprungsgebietes. Man wird diese Ausbreitung der österreichischen Diphthonge niemals verstehen, wenn man nicht weiß, daß der Wiener Hof durch Erweiterung seines geistigen Horizontes dort auf dem neuen Kolonialland, das in weiten Strecken ein uraltes Kulturland war, anfing ein vorherrschendes Kulturzentrum mit einem bestimmten Bildungsübergewicht zu sein. Als Kaiser Karl die Avaren geschlagen hatte, da hatten sich dort den Bayern die Wege nach Osten geöffnet, da hatten sie die Enns überschritten und die Ostmark besiedelt. Mit diesen neuen Ländern hatten sich ihnen Wiegen neuen Geistes eröffnet. Hier lag Noricum, von welchem Mommsen sagt, daß es einst ein Vorland und gewissermaßen ein Teil Italiens war. Hier erschloß sich ihnen weithin der Horizont, hier gingen die alten Wege nach Rom und Byzanz. Hier erging es ihnen, wie einst ihren alemannischen Brüdern auf dem Boden der römischen Provinz Germanien, wie einst den Franken und den Ostgermanen auf den Provinzen des Imperiums, und wie es nur ihnen selbst auf dem Boden des weniger kultivierten Vindelizien noch nicht ergangen war: sie gerieten unter den Einfluß der uralten südlichen Kultur, der auch ihre Sprache umstilisierte. In der Berührung mit den gebildeteren Autochthonen färbten sie ihre alten Monophthonge um. Die feste Verbindung ihrer ritterlich-höfischen Aristokratie mit der Norm des süddeutschen Westens und Frankens, aus dem das Geschlecht der Babenberger

stammte, hielt die neuen Diphthonge zunächst meist noch nieder und verpönte sie streng, weil sie der Norm zuwiderliefen; sobald aber die Verbindung zerrissen und die westliche ritterliche Blüte vorüber war, so gewannen die neuen Diphthonge in der Sprache der Oberschicht Geltung zugleich mit der neuen Kultur, deren Grundlagen sich hier gebildet hatten aus altem Bestand und dem ersten Wehen italienischen Geistes und der Renaissance. Und zugleich mit dieser neuen Kultur griffen sie weiter um sich. Weil man in Wien so sprach, wurden sie alsbald auch für das weitere Deutschland, am folgenreichsten in Prag, die vornehme Sprachform einer gesellschaftlichen Oberschicht und ihrer Kanzleien. Was aber einmal der Oberschicht angehört, hat, wie der Volkskundler weiß, die bestimmte Aussicht, auch Gemeingut der unteren Schichten zu werden. Die Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen und auf dem Wege über die Kultursprache erobert sie sich allmählich immer weitere Positionen in denjenigen Mundarten, welche sie noch nicht aufweisen. Aus dieser weiten Perspektive gesehen, wird die Geschichte der neuen Diphthonge ungemein interessant. Kaiser Karls Avarensiege legten den ersten Grundstein zu diesem Merkmal unserer neuhochdeutschen Kultursprache, das aus Österreich kam, wie viele Jahrhunderte später die Siege des Alten Fritz über Österreich den Eingang umgekehrt der mitteldeutschen Merkmale unserer neuhochdeutschen Kultursprache nach Österreich anbahnten. Und wie hier das mitteldeutsche Bildungsübergewicht von Leipzig, Meißen und Weimar hinzukam und den nördlichen Einfluß vollenden half, so kam dort zu dem militärischen Ereignis das Bildungsübergewicht der erwachenden Renaissance hinzu.

Wenn wir soeben den Volkskundler hier benötigt haben, so haben wir ferner durchaus die Pflicht, auch die Ergebnisse der Vergleichenden Völkerkunde auf jene frühesten Stufen unserer Sprache anzuwenden, die vor der Erweckung einer höheren Kultur liegen, welche wohl so wenig durch die Berührung mit den niedrigen Autochthonen Norddeutschlands zustande kam, wie sie vorher im reinindogermanischen Zustand vorhanden war. Es ist bekannt, daß die Vergleichende indogermanische Sprachwissenschaft auf einem toten Punkt angelangt ist, über den sie sich nur mit Hilfe der Vergleichenden Völkerkunde wird hinwegheben lassen, um in den so erweiterten Grenzen auf dieselbe Weise neue Gesichtspunkte zu finden wie einst die indogermanische Mythologie. Noch immer hängt auch an der Vergleichenden Sprachwissenschaft von jener

Romantik, aus der sie einst geboren ward, ein gewisser Rest, der hauptsächlich in einer Überschätzung des Urzustandes beruht. Wir müssen uns hier mit einigen Andeutungen begnügen. Die große Fülle der differenzierenden Verwandtschaftsnamen darf uns heute nicht mehr im romantischen Lichte als ein Zeichen der Vollkommenheit erscheinen, sondern als ein Merkmal sippenhaften Zusammenwohnens und der Primitivität. Desgleichen die Fülle der Kasus, der Numeri, der Tempora, der Modi: wir wissen heute, je primitiver ein Volk ist, desto größer ist die Fülle seiner flexivischen Formen, desto scheinbar komplizierter ist sein Sprachbau. Diese Fülle der flexivischen Formen beweist einen Sinn, der ungeheuer stark ausgeprägt ist für Beobachtungen konkreter Natur, für die sinnlich wahrnehmbaren Beziehungen der Dinge untereinander, für feinste Bedeutungsunterschiede und Verhältnisänderungen auf dem Gebiete der nächstliegenden, sinnlich wahrnehmbaren Dinge und Erscheinungen: sie beweist aber damit zugleich den Zustand geistiger Primitivität. So ist die Fülle scheinbarer, in Wirklichkeit feinste Bedeutungsunterschiede festhaltender Synonyma, die bis in die Stabreimdichtung und noch in den heutigen Mundarten fortlebt, ein Symptom der Unentwickeltheit des Intellekts im Zusammenfassenden und im Abstrakten sowohl wie auch der scharfen Beobachtungsgabe. Bei unausgebildetem Intellekt ist es ein Bedürfnis und eine Notwendigkeit, jede feinste Färbung zu sagen. Die Unerschöpflichkeit des primitiven Gedächtnisses kommt hinzu. Dem Intellekt bleibt nichts überlassen. Was uns als ungeheuer kompliziert erscheint, ist gerade das Einfache. Die scheinbar so armen grammatischen Kategorien der modernen Sprachen lehren gerade den Fortschritt in der Entwicklung des menschlichen Geistes.

Wenn die sogenannten Tempora ursprünglich nicht Zeitstufen, sondern Aktionsarten bezeichneten, d. h. nicht die Zeit, sondern die Art und Weise der Handlung ausdrückten, ob sie einmalig, dauernd, wiederholt, vollendet oder nicht vollendet ist, so zeigt auch dies den primitiven, noch zeitlosen Sinn, der nicht auf das Historische uud den zeitlichen Ablauf, sondern auf das Wirtschaftlich-Praktische gerichtet ist. Der einfache Satzbau ist nicht ein besonderes Merkmal germanisch-urgermanischer Klarheit, dem wir nachtrauern müßten, sondern ein allgemeines Kennzeichen primitiven Sprachzustandes, für den der Periodenbau noch zu verwickelt ist. Es ist eine romantische Illusion, zu glauben, unsere Sprache sei in früheren Epochen vollkommener gewesen als heute. Und wenn man diese

Ansicht, wie mit all den bisher aufgeführten Dingen, so auch mit den volleren Endungen zu begründen sucht, so irrt man gründlich. Selbst der einfache Satzbau bedurfte noch äußerer Hilfsmittel, Klangassoziationen, damit sich der primitive Mensch mit Hilfe des Gehörs darin zurecht fand. Eben dies ist die Funktion der Endungen, die wir als akustische Gesten bezeichnen können, weil sie ihre Funktion mit den optischen Gesten der Hand, mit denen der Primitive außerdem noch seine Rede zu begleiten pflegt, teilen. Auch diese volleren Endungen sind ein Ding, dem man so gerne nachtrauert, — aber die Vollkommenheit einer Sprache kann sich nur danach bestimmen, ob sie dem Kulturzustand der Sprachträger gemäß ist oder nicht, d. h. ob sie den Anforderungen der jeweiligen Kultur genügt oder nicht. Und dann zeigt sich, daß die modernen Sprachen mit sehr viel rascheren, geistigeren und sichereren Mitteln arbeiten, daß eine sehr vollkommene Sprache heute etwa das Englische ist, und daß es für die moderne Kultur einfach unzulänglich und unmöglich wäre, Sprachen zu gebrauchen, die noch so sehr wie das Vor- und Urgermanische auf äußere Assoziationen und reine Gedächtnismechanik ihren Bau begründen. Was wir aus der Sprache ablesen können für die frühesten Epochen des Germanentums, ist der geistige Zustand eines primitiven Bauernvolkes, ähnlich dem, auf dem sich bis vor kurzem etwa das litauische befand.

An der Peripherie des durch Aufbruch aus der germanischen Gemeinschaft und durch Wanderung einzelner Stämme mächtig erweiterten Gebietes verliert sich das Primitive zuerst und zwar überall dort, wo die neue Peripherie an die alte Kulturwelt stößt, und das geschah in einem gewaltigen Bogen von Südengland bis Südrußland, der natürlich keineswegs an allen Punkten zu gleicher Zeit erreicht worden war. Kommt aber ein Stamm zur Bildung, woher es auch sei, so kommt er auch zu einer gebildeten Sprache. Als die Goten in Südrußland zu hellenistischer Kultur und Bildung gelangt waren, kamen sie auch zu einer Kultursprache, deren Exponent nur Ulfilas ist. Schon im vorulfilanischen Gotisch muß eine Reihe von erstaunlichen Regulierungen vollzogen worden sein, die damals, als die Goten durch Wolhynien zogen, wenigstens zum Teil nachweislich noch nicht vorhanden waren. Der Schauplatz dieser Regulierungen muß das südrussische Koloniallland gewesen sein. Als ein Kolonialtyp des Ostgermanischen stellt sich uns nach Kauffmanns höchst beachtenswerten Forschungen das Gotische dar. Diese Schriftsprache wirkt genau so ungemein gebildet und kulti-

viert wie die Bronze- und Goldarbeiten der Goten und wie ihre Ornamentik wirkt. Wie in ihren tiergestaltig belebten Bandornamenten die roten Almandinen glühn, so funkeln die fremden Wörter in den belebten Wiederholungen und Antithesen von Ulfilas Sprachstil. Die stilistisch so ungemein bunte Vorlage der Bibel bekommt den überlegenen Glanz einer einheitlichen Kultur unter seinen Händen. Etwas Fremdartiges und berauschend Schönes bekommt dieser „Völkerwanderungsstil", wenn man sich nur recht hineinversenkt. Der ganze hellenistische Orient und lange gotische, auch die Kelten streifende Wanderung klingt in dem Sprachschatz auf, und wunderbar ist das Ganze durch des Ulfilas Kolometrie in einer feierlich-liturgischen Rhythmik gehalten. Wenn irgendwo, so haben wir hier die erste germanische Formkultur, und sie ist zugleich eine Art erster Renaissance. Es war nur Konsequenz, daß ein Teil der hellenisierten Goten so früh schon die fremde Religion annahm. Und wenn der Name ihres Führers Ulfilas in ähnlich hellenisierter Form erscheint wie später mancher deutsche Humanisten- oder Reformatorenname, so ist auch dies ein sprechendes Symptom.

Sieben Jahrhunderte später beginnt sich endlich im Norden des germanischen Gebietes das gleiche Spiel zu wiederholen, als auch dort die Wanderung lösend eingriff, zur Wikingerzeit. Wir müssen freimütig bekennen, daß einer der Hauptreize der altnordischen Philologie für uns darin besteht, zu beobachten, wie sich allmählich und fein ein unbeschreiblicher Duft südländischer Kultur über Glaubens- und Geistesleben, Lebenshaltung, Waffen, Kleidung und Hausgegenstände der Wikingerzeit wie ein Hauch um Früchte legt. Ein Mann wie Snorri Sturluson in all seiner Pracht des Lebens wie des Stils ist schon in vielen Zügen eine Humanistennatur. Bis in die plumpen Riesenbehausungen und Unterweltsszenerien früher norwegisch-isländischer Märchen erstrahlt Gesittung und äußere Form. Es handelt sich um ein Erwachen zur Form durch die abenteuerliche Berührung mit Südrußland, Byzanz, dem Mittelmeer und dem alten Kulturhort von römischer Zeit: Britannien. Und dies Erwachen spiegelt sich auch in der Sprache wieder, auch sie erhält jenen südländischen Reiz, nimmt die ersten südländischen Fremdwörter auf, die sie spielen läßt in ihren spröden, stahlhart geschliffenen Sätzen.

Keineswegs um eigentliche Entnationalisierung handelt es sich bei diesen Erscheinungen, sondern die Dinge liegen so, daß in der Fremde die Herrenschicht mit Hilfe des beschleunigend wirken-

den Vorbildes schneller zu Sonderbildung und Sonderkultur gelangt, als sie es daheim in der Seßhaftigkeit und in der engeren Verbindung mit der primitiven Gemeinschaft, die nur widerstrebend alle Kastenbildung und alle Sonderentwicklung duldet, gekonnt hätte. Und wenn es heute beliebt ist, die Erreichung von Vollendung und Form mit Klassik zu bezeichnen, die Auflösung der Normen und Formen in Freiheit und Unendlichkeit aber mit Gotik und etwa „klassisch" mit antik-romanisch, „gotisch" aber mit germanisch zu identifizieren, so muß demgegenüber betont werden, daß die Antithese gotisch-klassisch mit Rassenfragen weniger zu tun hat als mit sozialen und daß die beiden Begriffe sich weniger wie germanisch und romanisch, sondern mehr wie ungereift und ausgereift, wie ungebildet und gebildet, wie primitives Gemeinschaftsgut und Gut der kulturellen Oberschicht zueinander verhalten. Eines reifenden Volkes Oberschicht kommt, mit wessen Hilfe auch immer es sei, immer zu der sog. klassischen, der Formkultur; aber wenn die barbarisch gebliebene Masse schließlich die überreif gewordene zerstört, tritt allemal das ein, was man nach einer seiner historischen Erscheinungsformen heute gern die Gotik nennt. Aber wir wollen hier möglichst absehen von diesen modernen, zu Schlagwörtern gewordenen Abstraktionen. Worum es sich handelt, ist klar: um frühe Versuche, einen bereicherten und geläuterten Menschheitstyp aufzustellen, aus der lebenzerstörenden Raserei zu einer lebenbejahenden Form zu kommen, zu einer vita nuova, einem rinascimento. Das Mittel und nur das Mittel dazu bot die schon gereifte Welt der Antike. Es ist bekannt, daß man heute mit einer Überspannung des nationalen Prinzips Renaissance und Humanismus in weiten Kreisen für das Verhängnis der deutschen Kultur ansieht. Nun, das „Verhängnis" brach, wie wir sehen, sehr früh und dann immer wieder von neuem über uns herein. Aber wahrhaftig nicht bloß darin bestand sein Sinn, uns zu Griechen und Römern zu machen oder uns zu lehren, eine Venus von einer Diana zu unterscheiden, sondern diese Dinge dienten uns nur als beschleunigendes Mittel, um zu einem Format und zu einer Struktur der Seele zu gelangen, über welche der primitive Mensch nicht verfügt. Zu dem zu gelangen, was Opitz das „große unverzagte Gemüt" genannt hat und Schiller „die heitere ruhige Seele, die allein das Vollkommene gebietet".

Man spricht mit vielleicht nicht ganz zutreffendem Ausdruck von einer karolingischen und von ihrem Abglanz bei der Ober-

schicht im Innern, von einer ottonischen Renaissance; es ist bekannt, daß man, in wenn auch noch so schwachen Spuren, von einer karolingischen und vielleicht auch einer ottonischen Kultursprachenbewegung reden kann. Diese wäre die notwendige Folge jener. Man studierte die Antike, ganz gleich, ob um ihrer selbst willen oder nicht; man hatte ein Bildungsideal, so mußte man auch die Idee einer kultivierten Sprache verfolgen. Will man wiederum eine frühe Humanistennatur an der mit Liebe und feinstem Verständnis wie Ziselierung und Elfenbeinschnitzerei getriebenen, ausdrücklich an der Antike gemessenen und geschulten sprachlichen Arbeit finden, so lese man nur Otfrids schönes und gediegenes Kapitel: Cur scriptor hunc librum theotisce dictaverit. Aber wichtiger als all dies ist die Erkenntnis, daß zunächst überhaupt nur auf dem Boden der ehemals römischen Provinzen, auf Kolonialland, der Deutsche zu den Segnungen der Kultur und des Schrifttums und damit zu sprachlicher Fortentwicklung gelangt ist. Wir deuteten schon an, wie die zweite Lautverschiebung nur als Produkt der etappenweisen Berührung erst mit den Kelten Mitteldeutschlands und dann mit den romanisierten Bewohnern Süd- und Südwestdeutschlands aufgefaßt werden kann. Schon gelang es, eine ganze Reihe von konsonantischen, vokalischen, stilistischen und syntaktischen Veränderungen mit höchster Wahrscheinlichkeit in engste Verbindung mit vulgärlateinisch-romanischem Sprachzustand und Sprachwandel in Verbindung zu bringen, und schon lange weiß man, daß mit den Sachen der fremden höheren Kultur auch ganze Kategorien von Wörtern zu uns gekommen sind, die man nur zusammenzustellen braucht, um die anschaulichsten und eindrucksvollsten Bilder von der Romanisierung und Christianisierung des deutschen Sprachstils zu erhalten. Es kann für jene sprachliche Umstilisierung prinzipiell keine andere Erklärungsweise als die hier vorgebrachte geben, ebensowenig wie für den Grund der Jahrhunderte lang wirkenden Vorherrschaft der deutschen Kultur im Süden und Westen unsers Gebietes über das intern niederdeutsche Ursprungsgebiet keine andere Erklärung in Betracht kommen kann als die Siedelung auf einem durch die römische Herrschaft schon vorbereiteten uralten Kulturboden. Wenn von den rund 2500 bis zum Jahre 1299 ausgestellten Urkunden in deutscher Sprache nur etwa ein Fünfundzwanzigstel auf das intern niederdeutsche Ursprungsgebiet fällt, wie man gezählt hat, so spricht dies Bände über die geographische Verteilung des deutschen Schrift-

tums und der deutschen Kultur und über die Gründe dieser Verteilung. Auch jene süd- und westgermanische Dichtersprache des 6. Jahrhunderts, die mehrfach und zuletzt von Kluge mit Recht postuliert worden ist, wird im Zusammenhange mit den Stoffen der an die Peripherie gewanderten Völker auch ihren Stil in den kulturhöheren Regionen der peripherischen Völker empfangen haben. Es wird die letzte Ausstrahlung von Stoff sowohl wie von Stil sein, die wir vier bis sechs Jahrhunderte später im hohen Norden empfangen. Friedrich Panzer hat überzeugend dargetan, wie die Stilmittel dieser Dichtersprache ihrem innersten Geist nach verwandt sind mit der tiergestaltigen Bandornamentik, und es wird vermutlich mit Recht der Ursprung dieser Kunst bei den Goten im hellenistisch-orientalischen Südrußland gesucht. Daß Wilhelm Meyer den Stabreim aus der schönen lateinischen Literatur und die vierhebige Langzeile aus der Wörter zählenden lateinischen Rhythmik erklären wollte, daran sei hier wenigstens erinnert, obwohl die Erklärung in dieser Form kaum richtig ist.

Nach dem Verfall der karolingischen und der ottonischen Renaissance, welche nichts als die durch energische Einzelpersönlichkeiten straffer gefaßten Kultivierungsversuche Germaniens darstellen, sehen wir auf der einen Seite bei den Reichsbaronen den Rückfall in das maßlos Kriegerische, in die ungebändigte Wildheit des vorchristlichen, im Aufbruch zur Völkerwanderung begriffenen Germanentums, auf der andern Seite, im Gefolge der kluniazensischen und der lothringischen Kirchenreformen, eine ebenso maßlose, religiöse Demut und Selbsterniedrigung, wie sie niemals vorher bei uns gekannt worden war. Welt und Gott, Diesseits und Jenseits, Leib und Seele standen in Aufruhr um 1100 und in unausgeglichenstem Gegensatz. Bei solchem Antagonismus kann von kultivierter Sprache keine Rede mehr sein.

Schon aber bildete sich aus erblich gewordenem Grundadel und Lehnswesen jener neue Stand, der, berührt vom Hauch eines neuen europäisch-aristokratischen Geistes, uns zum zweitenmal so etwas wie eine Kultur geschlossensten Begriffes in Deutschland brachte, der Kriegerisches und Religiöses, der den Antagonismus zwischen Welt und Gott, Leib und Seele zu einem Ausgleich brachte, der nichts so weit von sich stieß wie die Maßlosigkeit in irgend einer Form und der dennoch in seinen höchsten Blüten, Hartmann, Gottfried, Walther, Wolfram, aus der Form zu edler menschlicher Freiheit in der Beherrschung rang, der Stand des

miles christianus, des christlichen Ritters. Freie und Unfreie einigte und adelte hier nicht nur der Waffenberuf, sondern mehr noch die neue höfische Erziehung und Zucht. Es ist bekannt, wie die Prinzipien dieser neuen Bildung unmittelbar von der Peripherie im Nordwesten, von der flandrischen Aristokratie zu uns kamen, — aber es waren antike Prinzipien letzten Endes, um deren Aufdeckung sich besonders Gustav Ehrismann verdient gemacht hat, „alle Grundwerte der Stoiker und des Christentums", die mit andern Konventionen und Merkmalen der neuen Kultur zum Teil über das Sarazenische und Romanische zu uns gekommen waren. Unser Begriff vom Ritter der Blütezeit bedarf der Vertiefung. Es war kein einseitig militärisches Bildungsideal, das den neuen Stand durchglühte, sondern ein sehr vielseitiges, allgemein menschliches, und trotzdem wir uns vor unhistorischen Parallelen hüten wollen, fühlen wir uns dennoch lebhaft an ein gewisses Humanitätsideal des 18. Jahrhunderts und der Antike erinnert, und zum Teil erscheint es auch in gleiche oder ähnliche Begriffe hier wie dort gefaßt. Es handelt sich um die Anerkennung einer verpflichtenden Konvention und Gesittung *ûz der wilde in stæter zühte habe*, und dennoch um die Auffindung edler toleranter Menschlichkeit aus der feststehenden Form, beherrschter Freiheit aus der Konvention. Und wie um 1800 in Anmut und Würde, um mit Schiller zu reden, die Ziele wahrhafter Bildung und edler Sprache gesucht und gefunden werden, so war dies damals um 1200 in den so auffallend eng verwandten Begriffen der *zuht* und der *mâze* der Fall. Wenn Schiller sagt: „Anmut liegt in der Freiheit der willkürlichen Bewegungen; Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen", so ist es, als hörten wir damit die Quintessenz der Unterweisungen über höfische *mâze* und *zuht*. „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung." Ist es nicht, als hörten wir den Vertreter der ritterlichen Kultur, der Glieder sowohl wie Sitte *in huote twinget*, sagen: *diu rehte mâz diu hât ir zil enzwischen lützel unde vil?* Handelt es sich nicht um dieselbe reife Zügelung der Leidenschaft in der Formkultur einer Oberschicht, um die Beherrschung des Temperaments oder des Affekts, wie Schiller sagt? Ist nicht alles irgendwie Exaltierte, Ekstatische, Fessellose, Irrationale beidemal unfein und tadelnswert und wird nicht beidemal alles Überindividuelle eingeschränkt in die allgemeine Norm? Besteht nicht auch außer dem zweifellosen historischen Zusammen-

hang die nahezu völlige Identität der *mâze* mit der *μεσότης*, der *σωφροσύνη* und der aurea mediocritas? Aber, ob nun mit oder ohne den Einfluß und die Förderung schon vergangener Kulturen, in denen sie gleichfalls herrschten: — diese oder ähnliche Ideale werden sich immer und überall wieder einstellen, wo eine gesellschaftliche Oberschicht mit einer exklusiven Formkultur die Fläche der primitiven Gemeinschaft verlassen hat.

Kurzum, der neue Stand hatte ein neues Bildungsideal, und so vollzog sich, was sich noch immer vollzog. Wie sich um 1800 eine höhere Sprache als äußeres Kleid einer wahren und hohen Bildung vollendet, so ist es auch damals der Fall gewesen. Denn es ist nur natürlich, daß die Norm und das Ebenmaß, die alles beherrschten, auch der Sprache angelegt wurden. Wenn wir lernen, daß diese mittelhochdeutsche Kultursprache, deren lautliche, über den Mundarten ruhende Umgrenzung unter den Neueren Behaghel, Kraus, Zwierzina festgelegt haben, zunehmend und bewußt die Wörter, Termini, stilistischen und syntaktischen Wendungen und Formeln des alten heroischen Stils zu vermeiden sich bemüht, so müssen wir auch dafür die tiefere Ursache in der *mâze* zu finden suchen. Der Recke alten Stils war maßlos, leidenschaftlich und unbeherrscht, man denke an die beiden Hagen, Wate, Wittich, an die weiblichen Gegenstücke Kriemhilt, Brünhild, Gerlint; der ritterliche Dichter neuen Stils meidet alles, was an den Recken alten Stils erinnern könnte, geflissentlich. Jene Wörter und Wendungen werden gemieden, weil der ganze Typus und Charakter gemieden wird; es handelt sich um ein Gesetz innerer geistiger Notwendigkeit. — Daß mit den heroischen Elementen auch die derberen und feineren Idiotismen der Mundarten verschwinden, daß mit den ritterlich-höfischen Elementen auch die fremden flämisch-französischen Sprachmerkmale auftreten und die Sprache stilisieren helfen, sind weitere Symptome, die im Wesen der neuen Kultur zu tiefst begründet liegen.

Nur von dem Boden der ritterlichen Bildung und der ritterlichen Weltanschauung aus kann man das Wesen der ritterlichen Kultursprache verstehen und wird ihre Existenz innerhalb der angedeuteten Umgrenzung zur Selbstverständlichkeit. Sie ist kein toter Begriff, sondern ein notwendiges Ergebnis der gesamten ritterlichen Kultur, und es gibt kaum eine zweite Epoche in der deutschen Geschichte, wo Geist und Sprache, Kultur und Literatur so konform sind und so einleuchtend sich ergänzen wie hier.

Aber viel länger als ein Jahrhundert hat sich die Herrlichkeit aus inneren und äußeren Gründen nicht halten können. Aus der Exklusivität einer Schicht geboren, enthielt diese Kultur schon in ihren höchsten Blüten die ersten Auflösungskeime, und in der Epigonenzeit kam eine Veräußerlichung und Übertreibung der fein zugespitzten Begriffe hinzu. Das Rittertum erlebte seinen Niedergang zugleich mit seinen zwei Hauptstützen, dem Kaisertum und der Kirche, und eine Art sozialer Revolution brachte andere Schichten hoch. Zersprengung der Normen und Formen auf allen Gebieten ist der Hauptbegriff des nächsten Jahrhunderts. Sozialer Aufstieg der Handwerker nebst einer überraschenden Blüte des Städtewesens mit kommunaler Selbständigkeit, Volksbildung unter dem Kennwort Meistersingerschulen, Vordringen der primitiven assoziationsmäßigen Dichtungsarten, das Fastnachtsspiel vielleicht alsbald von einer Verbreitung wie heute das Kino, Judenverfolgungen, die die Entfernung von der religiösen und nationalen Weitherzigkeit des Rittertums besonders dokumentieren, Geißlerumzüge, Erwachen des Wandertriebs, eine maßlose Tanzwut, Grippeepidemien, kommunistische Bestrebungen, Aberglauben in neuer Blüte und ein ungeheuer reich bewegtes Gefühls- und religiöses Leben nach der mystisch-irrationalen Seite hin, Realismus und Romantik, Aktivismus und Kontemplation durcheinander in einer Fülle komplizierter und stark verinnerlichter Persönlichkeiten, alles aber doch ein Abstieg und ein Primitiverwerden der Kultur. Eine Nivellierung der Bildung, Abneigung gegen das Latein in Urkunde, Brief, Chronik, Recht und theologischem Traktat, dieselbe höchste Hingabe an das Irrationale und Unendliche wie in der Mystik so in ihrer künstlerischen „Zwillingsschwester“, der Gotik, Aufkommen der Selbstbiographie, der Selbstdarstellung aus Zerknirschung, Demut und Selbsterniedrigung, aber auch aus Selbstvergottung heraus: — man versteht, daß bei so auseinanderstrebenden und formzersprengenden Tendenzen kein Raum für jene normalisierte Kultursprache übrig blieb. Mit der Kultur des Rittertums starb auch bis auf wenige lokale Fortsetzungen die Sprache des Rittertums dahin. Sie zersprang wie ein zu kleines Gefäß, sie konnte den neuen riesigen Inhalt nicht fassen. Der Geist sprang aus den Fesseln und trieb in den Mundarten weiter. Das Unendliche sprengte die vollendete Form. Die Bauernkriege sind dann sehr viel später die letzte instinktive und verzweifelte größere Bewegung auf diesem Gebiete, sie waren schon gerichtet gegen die abermals im Schoße einer

neuen Oberschicht gebildete, an der Fremde orientierte, sozial exklusive, aber internationale Formkultur.

Es ist bekannt, daß die neuhochdeutsche Kultursprache — das heißt die allmählich sich bildende Sprache der vier letzten Jahrhunderte, die uns mit ihren wesentlichsten Strömungen Renaissance, Aufklärung, Neuhumanismus wie eine große Einheit erscheinen — ein buntes Mosaik ist sowohl ihrer Lautformation wie ihrem Wortschatz nach, ein buntes Mosaik aus allen Gegenden Deutschlands, daß sie ferner in ihrem innersten Wesen, d. h. in Stil und Syntax, Satz- und Periodenbau, in ihrem Geiste formal-klassizistisch ist und daß sie dennoch keinen toten exklusiven Charakter trägt, sondern daß ihr die Verjüngung eröffnenden Tore nach unten ständig offen geblieben sind. Sie ist in jedem Belang das Spiegelbild der neuen deutschen Bildung, und wiederum war mit einer neuen großen, von der Oberschicht durch die intensive Berührung mit der romanischen Fremde herbeigeführten Kulturwende eine neue große Sprachwende eingetreten. Wie kam das bunte Mosaik zustande? Welches sind die bildungsgeschichtlichen Hintergründe für das formal-klassizistische und doch nicht erstarrt-exklusive Gepräge?

Wir erwähnten schon oben das südöstlich-österreichische Element als instruktives Beispiel für ein engstes Zusammengehen der sprachlichen und der kulturellen Welle. Und wenn wir anderseits das mitteldeutsch-fränkische Element von beträchtlichstem Einfluß auf die neuhochdeutsche Kultursprache finden, so müssen wir uns dessen bewußt sein, daß gerade jetzt von neuem die Franken in ihrer gesellschaftlichen und gebildeten Oberschicht beginnen, zu den bevorzugtesten Trägern des Geistes und der Kultur zu werden. Wenn die alte höfische Kultur nicht eben ungleich über alle hochdeutschen Stämme verteilt war, jetzt war den Franken ein besonderer Spielraum angewiesen. Die glänzendsten der poetae laureati waren jetzt Franken, die Reformatoren und schon vorher die großen Mystiker, die großen politischen Führer und Ideenträger unter den Edelleuten waren fränkischen Stammes. Und wenn sich nun eine neue Kultursprache bildete, so mußte dies Spuren darin hinterlassen. Und dadurch, daß die mit dem Humanismus zunächst verbundene, ihm jedenfalls in vielen Dingen zutiefst verwandte Reformation vornehmlich ihren Rückhalt in Niederdeutschland fand, dadurch, daß jener neue Bildungsfaktor, den des 16. Jahrhundert mit sich brachte, vornehmlich in Norddeutschland lag: das protestantische

Pfarrhaus, kamen im Laufe der Zeit die niederdeutschen Elemente hinein. Aus dieser neuen sozialen und kulturellen Institution entsprang ein neuer Prediger-, Schulmeister- und Gelehrtenstand, und neben dem Pfarrhaus erschien die neue Schule, das neue evangelisch-humanistische Gymnasium, zur Versöhnung zwischen Humanismus und Reformation und zum Zeichen, daß sie beide zusammen gehörten. Zwar standen die Männer dieser Institute und Richtung grundsätzlich auf dem Boden des Lutherdeutsch, des modifizierten Meißnisch; aber doch waren durch sie die Tore ständig geöffnet für ein Eindringen niederdeutscher Elemente in gewissen Grenzen.

Aber die Vielheit all dieser und weiterer Kulturfaktoren, wozu vor allen Dingen die Höfe der an territorialer Gewalt erstarkenden Fürsten mit neuen höfischen, zunächst von italienischen, erst sehr viel später von französischen Vorbildern genommenen kulturellen Aspirationen kommen, war schuld, das wir zunächst eine Vielheit neuer Kultursprachen erhielten: Sprachen von Beamten und Gelehrten, Sprachen studierter, am Latein geschulter Männer, Kanzleisprachen mit einem Worte, deren eine — ihm zunächst liegende — bekanntlich auch Luther ergriff.

Daß wir aber überhaupt wieder Kultursprachen erhielten, lag im Gefolge der Renaissance, d. h. im Gefolge des Umstandes, daß sich eine neue Oberschicht bildete, die zu der ihr naturnotwendig bestimmten Formkultur gelangte, wiederum mit der diesmal durch die Italiener erschlossenen Antike als Mittel und beschleunigendes Werkzeug: die bildungs-, diesmal nicht geburtsaristokratische Oberschicht der Humanisten.

Der Humanist — das war und wurde der Mann mit der neuen Weltstimmung und dem neuen Weltbild, mit dem in geographischer, technischer, naturwissenschaftlicher, aber auch in geistiger, sittlicher und religiöser Hinsicht ungeheuer erweiterten Horizont, der Mann der Kritik am Überlieferten und des unerschrockenen Gewissens, des 'großen unverzagten Gemütes', der Mann des erhabenen, leise spöttischen, leise elegischen Gleichmuts, der Träger einer ruhm- und glanzvollen Persönlichkeit, der Beamte mächtiger Fürsten und reicher, an Schönheit und Behaglichkeit mit den italienischen Schwestern wetteifernder Städte, der Mann, der Leben, Staat, Gesellschaft, Sitte, Kunst und auch Sprache und Literatur nach den Formen der Antike, die er glühend und fast heidnisch liebte, modellieren wollte. Aber der Humanist, das war auch der Mann mit der Gefahr der rein formalen, ausschließlich ästhetischen

Bildung, der Mann allzu kühler Sachlichkeit, der Mann der geborgten und nachgeahmten Sitte, Lebensführung, Kunst, Sprache und Poesie, der Mann, der lieber lateinisch sprach und schrieb und dessen Deutsch noch ganz lateinisch klang, dem Kunst und Sprachstil erlernbar waren, dem Gelehrsamkeit den Instinkt, dem Wissen die Bildung des Herzens nur allzuleicht und allzuoft zu ersticken und zu ersetzen drohten. Wie also auch immer die lautliche Struktur dieser humanistischen Kanzleisprachen war und welche unzweifelhaften Bereicherungen in Satzbau und Stil aus dem Schatzkästlein der Antike zu uns kamen, wie sehr auch die Möglichkeit besonders des metaphorischen Ausdrucks größer wurde und der Ton der Sprache beschreibender, ruhiger, verweilender, oft leicht elegischer, erdhafter, realistischer, klarer und besonnener ward, — man kann sich denken, wie nahe die Gefahr der Erstarrung und Verknöcherung, der Schablone und unschöpferischen Schwäche, der herz-, lieb- und wärmelosen Phrase und der Verachtung aller Natürlichkeit lag. Beispiele dafür, daß diese Gefahr nicht vermieden wurde, sind bis in die Neuzeit nicht schwer zu finden. Aber schon früh war und zwar am Hofe zu Prag — wo der Boden durch die romantischen, Kunst und Kultur durch deutsche Dichter und italienische Gelehrte fördernden Przemisliden schon lange vorbereitet war, wo nun unter den Luxemburgern die Berührung mit den großen Italienern intensiver wurde und wo infolgedessen die erste und wichtigste der neuen kunstvoll-ausgleichenden Kanzleisprachen entstand — jenes durch Burdachs Initiative uns neu geschenkte Wunderwerk frühneuhochdeutscher Prosa, der 'Ackermann aus Böhmen', erschienen, spürbar duftend ein Werk der Renaissance, antik beseelt und formenschön wie ein römischer Sarkophag, wie eine italienische Truhe oder ein frühes 'Abendmahl', und auch die Reihe der sprachlichen Werke dieser Art setzt sich bis in die Neuzeit, bis zu Hauptmanns 'Ketzer von Soana' fort. Immer ist ihnen dann zugleich mit dem formalen Sinn eine gewisse urwüchsige Bodenständigkeit, unverbrauchte Frische und sprachliche Jugend und Neuheit zu eigen — wie den Werken Martin Luthers auch! Ihrer Lautgebung nach, auch ihrer formalen Zucht und Pflege nach, liegt eine dieser Humanistensprachen als besondere Basis unserer neuhochdeutschen Kultursprache zugrunde, ihrer Seele nach nicht. Das hat Luther verhütet, der das Gewicht seiner in gewissem Sinne antihumanistischen Persönlichkeit in die Wagschale warf und ihr so die tödliche Exklusivität entzog.

Wir sagten, daß die neue Oberschicht im Gegensatz zu der mittelhochdeutschen Geburtsaristokratie eine Bildungsaristokratie war. Wir möchten darin einen der Hauptgründe für die geringere Exklusivität, für die fortwährende Verjüngung, für das, was wir oben das Offenhalten der Tore nach unten nannten, für die unverbrauchte Frische und für die lange herbstzeitlose Dauer der neuhochdeutschen Kultursprache sehn. Hier war andauernder Aufstieg von unten, fortwährende Ergänzung, ein ewiger Kreislauf des Blutes war hier garantiert — im Gegensatz zu der Inzucht der ritterlichen Gesellschaft. Luther war ja schließlich nur eine von den vielen führenden Persönlichkeiten im Verlaufe unsers vierhundertjährigen Zeitraums, die unmittelbar aus dem Volke stammten. Aber wenn der Grundzug Luthers und seiner Lehre doch der ist, Gewissen und Persönlichkeit mit moralischer Autonomie über das Dogma zu stellen, Kritik am Überlieferten zu üben und die Persönlichkeit aus dem mittelalterlichen Gemeinschaftsgeist zu lösen, so waren dies eben doch humanistische Ideale, der Welt um diese Zeit durch die Wiedergeburt der Antike neugeschenkt.

Wenn die Geistesgeschichte einen rascheren Schritt einschlägt, so ist die Sprachgeschichte das feinste Manometer dafür.

Es sieht vielleicht so aus, als wollten wir mit all diesen Betrachtungen die Entnationalisierung feiern. Davon sind wir ferne. Wir wollten nur zeigen, wie in jenem für uns und unser Geistesleben so typischen Wechsel und anscheinend ewigen Rhythmus von Form und Auflösung der Form, Sonderbildung der gesellschaftlichen Oberschicht und nivellierender Gemeinschaftsbildung eben diese Formbildung sich jedesmal durch die Berührung mit der Fremde vollzieht, besser beschleunigt, und wie all dies in der Geschichte der Sprache sofort seinen Widerhall findet.

Die stärksten Wurzeln der Kraft liegen auch für die Kultur natürlich immer in der nationalen Gemeinschaft. Eine internationale Sprache wird daher ein genau so windiges Ding sein wie eine internationale Kultur. Aber davon reden wir ja auch gar nicht; was wir meinen, ist die Bereicherung und die Beschleunigung der Reife durch das Fremde. Aber das Nationale darf als der Rückhalt nicht fehlen. Gerade der niemals entnationalisierte Norden Deutschlands wurde mit ausschlaggebend für die Dauer und Beständigkeit der neuhochdeutschen Kultursprache. Ihre älteren deutschen Schwestern schwanden in ihren peripherischen Gebieten eben deshalb auch so schnell dahin, weil sie den natio-

nalen Rückhalt nicht hatten. Burgunden, Wandalen, Goten, Quaden und Langobarden, voll Glanz und abenteuerlicher Herrlichkeit in ihrer Geschichte, verloren alles, weil die Peripherie sie gar abgeschleudert hatte: den Glanz und ihren geistigen Besitz, ihr Volkstum und damit selbstverständlich auch ihre Sprache.

Aber die Völker bedürfen, scheint es, der Entzündung am Fremden, um über die Schwelle der primitiven Gemeinschaftskultur hinauszukommen und wieder darüber hinweggehoben zu werden, wenn sie darauf zurückgesunken sind, sonst verkümmern sie kulturell. Und wir haben nur deshalb eine so unendlich reiche und bewegte Geistes- und Sprachgeschichte, weil unsere direkten und indirekten Berührungen mit dem Fremden so ungemein mannigfach waren. Man wird auch die Fremdwortfrage von hier aus zu lösen suchen. Der Philologe weiß, daß das fremde Gut in einer Sprache der Bildungsgradmesser der Sprachträger sein kann. Wer historischen Sinn hat, wird das fremde Gut sogar mit einer gewissen Pietät betrachten, denn es spiegelt sich nun einmal das Erwachen der deutschen Kultur darin. Aber es kann natürlich zu Zeiten und für gewisse Stile ein Ausdruck der Bildung werden, ihm entgegen zu treten. Gerade der Humanismus, der uns die moderne Bildung gab, übermittelte uns auch das von Stil zu Stil notwendig verschiedene Empfinden für Sprachreinheit und in einer übertrieben einst dem französischen Fremdwort huldigenden „alamodischen“ Zeit verdienen die zu Unrecht vielverlästerten humanistischen Kreise der Sprachgesellschaften das höchste Lob.

Das läßt sich also nicht leugnen, daß alle sogenannte höhere Kultur samt ihrer jeweiligen Sprache durch die Berührung mit Fremdem entstanden ist. Aber darin zeigt sich dann das schöpferische Volkstum, daß es eben nicht bei der Phrase bleibt, daß das Fremde dem eigenen Wesen organisch eingefügt wird. So haben die Deutschen es mit Christentum und Antike, ritterlicher Kultur, Gotik und Mystik getan. Ulfilas, Notker, Gottfried, Wolfram, Luther, Melanchthon, Opitz, Goethe, Schiller, Humboldt: sie werden erst zu dem, was sie sind, durch das Fremde, gewaltig es rezipierend, und sie zugleich sind die gewaltigen Meister des deutschen Geistes und der deutschen Sprache. Es ist, wie gesagt, heute modern geworden, Renaissance und Humanismus anzugreifen und ihren Einbruch in das deutsche Geistesleben als ein Verhängnis zu bedauern. Man fordert ein Zurückziehen auf sich selbst, eine völkische Erziehung, Bildung und Sprache. Von unserm hier ver-

tretenen Standpunkt aus kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß dies, so ideal es gemeint ist, Zersetzungssymptome sind, die nicht ohne Ursache zeitlich zusammenfallen mit den Gemeinschaftsbestrebungen auf dem Gebiete der Politik, der Arbeit, des Besitzes, mit den primitiv-phantastischen, irrational-assoziativen Tendenzen der Kunst, der Ethik, der Religion. Es handelt sich hier überall um eine Abkehr von der Persönlichkeits- und Formkultur der gebildeten Oberschicht, von der Oberschicht selbst, und um eine Wiederherstellung der primitiven Gemeinschaft. Wir stehen wieder einmal an einem der für uns so typischen Wendepunkte. Das braucht nicht rasch und im Leben des Einzelnen merkbar in Erscheinung zu treten; aber wenn es sich vollzieht in dem typischen und unabänderlichen Wechsel, so werden mit der jetzigen Bildung auch die Tage unserer jetzigen Kultursprache notwendig gezählt sein und wird auch diese wieder einmal einem Ende entgegengehen.

Der Historiker wird auch diesem Ereignis mit humanistischer Kühle und ohne Erschütterung gegenüberstehen. Er kennt den Wechsel und weiß, daß auf die Zerstörung der alten Normen und Formen die Sammlung und Bildung der neuen, auf die Nivellierung die neue Oberschicht mit der neuen Kultursprache kommt. Und er weiß im voraus die Richtung, in der das Uhrwerk läuft und daß die Rezeption eines fremden Gutes die treibende Feder bewegt. Ihm verbürgt der ewige Wechsel das ewige Leben. Er wird vielleicht warnen und sagen: Wißt Ihr auch wohl, was Ihr tut? Daß Ihr eine Zeit herbeiführen helft, wo der Tasso, die Iphigenie, die Braut von Messina, ihr Geist und ihre Sprache der Nation noch fremder klingen werden, als sie es jetzt schon tun? Und sie sind doch das Höchste, was die Nation vorläufig besitzt und in ihrer vollkommensten Sprache geschrieben! Aber er weiß, daß das unabänderlich ist und daß schon einmal der arme Heinrich, der Tristan, der Parzival der Nation fremd und unverständlich geworden sind und waren doch auch das Höchste, was sie besaß und in ihrer vollkommensten Sprache geschrieben. Er wird dies Schicksal nicht herbeiführen helfen und die Verantwortung denen überlassen, die sie tragen zu können glauben, aber er weiß, daß die Zeiten niemals zu Ende gehen, er weiß das Geheimnis, das der Gott noch dem toten Sohne ins Ohr geraunt, er weiß von dem ewigen Wechsel und glaubt an die immer wieder verjüngte Welt der ewigen Form.

Deutsche Vierteljahrsschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

In Verbindung mit

H. Abert, Cl. Baeumker, W. Brecht, K. Burdach,
A. Heusler, H. Naumann, C. Neumann, H. Oncken,
F. Saran, L. L. Schücking, E. Spranger, F. Strich,
E. Troeltsch †, R. Unger, K. Vossler

herausgegeben von

Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

1. Jahrg. 1923 2. Heft



Halle (Saale) 1923 ∴ Max Niemeyer, Verlag

Inhalt.

Zum Tode von Ernst Troeltsch.

Von Carl Neumann (Heidelberg).

Unter den geistig Suchenden des Revolutionsjahrhunderts stand Ernst Troeltsch in den Jahrzehnten, mit denen diese Periode über ihre hundert Jahresringe hinauszugreifen anfing, mit an erster Stelle.

In anderen Jahrhunderten wurde man in einen Stand, in einen örtlichen Horizont, in eine Weltansicht hineingeboren und konnte sich dabei beruhigen. Wer Begabung und Mut hatte, griff hinaus und wandelte sich empor. Aber auch dann gab ihm jene wohltätige Begrenzung der Anfänge Halt und schützte ihn vor Verschwendung seiner Kräfte, vor den Abenteuern des verlorenen Sohnes. Heute sind wir alle verlorene Söhne. Früh verlassen wir das Vaterhaus und die Enge, die für ruhige Bildung Sicherheit gibt. Euphorionhaft eilen wir, alle trennenden Höhen überwindend, zu immer neuen Horizonten und verlieren gar den Boden unter unseren Füßen. Jede Überzeugung, kaum daß sie sich festigen will, wird gelockert. Welt bereisend, Zeiten überspringend, werden wir Verwandlungskünstler und nehmen chamäleonhaft die Farbe jeder Umgebung an. Wie der heilige Augustin sagte: „Sie kennen die Länder und die Meere und sie vergessen ihrer selber.“ Wo und wer sind wir? Statt unsere Kraft zu sammeln und das Stück Boden, auf dem man standfest werden könnte, festzutreten, finden wir uns bald dem Ersticken nahe in den Fluten zudrängender Bildung, bald im Wettbewerb der Religionen, Weltanschauungen, politischen und sozialen Körper, wo sich alles mit allem durchdringt, hin- und hergerissen, und raffen uns spät, zu spät zu schöpferischem Auswirken zusammen, im Kampf halbverbrauchter Kräfte, mühsam zufrieden, wenn wir zum Stehen kommen, das Haupt heben und im Sturm den blauen Himmel ahnen können.

„Wem gelingt es? Trübe Frage,
Der das Schicksal sich vermummt,
Wenn am unglückseligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt."

Troeltsch ist uns am 1. Februar 1923 entrissen worden, im neunten Jahre des gegenwärtigen, wie es scheint, neuen dreißigjährigen Krieges. Er war noch nicht 58 Jahre alt.

Vielleicht muß man die Heidelberger Universität am Ende des neunzehnten Jahrhunderts erlebt und die Bildungsmächte gefühlt haben, mit denen sich Troeltsch in den einundzwanzig Jahren seiner Zugehörigkeit zu ihrem Lehrkörper (1894—1915) auseinandergesetzt hat. Da war als letzter gläubiger Vertreter ideologischer Systemkraft Kuno Fischer. Da war Erwin Rohde, der seine Wissenschaft umwertete und in geistiger Gemeinschaft mit Nietzsches, seines Freundes, Anfängen die „klassische" Philologie in eine romantische Philologie umschuf. Da hatte Jellinek durch seine Entdeckung der Priorität der independentischen Neu-Englandstaaten in der Prägung der Menschenrechte eine übereinkömmliche Fabel gallischen Stolzes zerstört und jenen wichtigen Herd zukunftsmächtiger Triebkräfte dem historischen Blick freigegeben. Zu gleicher Zeit legte Max Weber das Straßennetz an für seine Konquistadorenzüge, mit denen der imperialistische Antrieb seiner Begabung Fachwissen zu einer Gesamtwissenschaft unerhört steigern sollte. Troeltsch kam als Professor der Theologie zu uns. Später konnte er, doch nicht ohne Seufzen, mit Jakob Burckhardt sagen, er habe diese theologischen Anfänge nie zu bereuen gehabt. Die Theologie, als wissenschaftliche und erzieherische Aufgabe zwischen die lastende Überlieferung der Kirche und die Anforderungen von Wirklichkeit und Leben gestellt, hat ihn geschunden und erzogen. Schon war die Ausweitung in ihm vollbracht, die ihn aus den Bahnen Albrecht Ritschls zu einem lebendigeren Zusammenempfinden des protestantischen Christentums mit der Kultur der Gegenwart führte. Das rückwärts gewandte Wesen der lutherischen Theologie des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, seinen Zusammenhang mit der mittelalterlichen Scholastik und ihrer aus stoischer Wurzel stammenden Lehre der lex naturae, die einen mühsam konstruierbaren Zugang zu der Profankultur bot, hatte er bereits studiert. In dem durstigen Wittern der Beziehungen zwischen Religion und Kultur lag seine Aufgabe. Nicht als wäre er in irgendeinem Augen-

blick geneigt gewesen, die eine der anderen zu opfern. Inmitten von Materialismus und Atheismus lehnte er alle illusionistischen Deutungen von Religion, alle Anmaßungen „überwundener Standpunkte“ ab und trug die Selbständigkeit der Religion als Dauererlebnis in sich. „Die Religion kommt von Religion und nichts anderem“, war seine Meinung. Um so wichtiger empfand er die Behauptung der Religion in der modernen Welt. Sie sollte eben noch Gegenstand der Vorträge sein, die er im März 1923 in England halten sollte, als der Tod dieses drängende Leben zerstörte. Zumal in den ethischen Problemen lastete die Theologie quälend auf ihm. Das stand fest in ihm: das Jenseits ist die Kraft des Diesseits. Daß wir die Unschuld der Selbstbegrenzung auf das Diesseits verloren haben, scheidet uns von Altertum und Heidentum. Dennoch schien ihm eine Neuorientierung des Christentums notwendig. In der berühmten Auseinandersetzung mit der Ethik des Marburger Theologen Wilhelm Herrmann wurde offenbar, daß ihm die protestantische, selbst ihre an Kant erneuerte Ethik zu eng wurde: Die moderne Welt mit ihrer Bewegung zwischen dem alles in sich aufzehrenden religiösen Zweck und den innerweltlichen freien sittlichen Kulturzwecken bedeutet einen neuen Typus des sittlichen Lebens. In diesen Fragen weit mehr als in der Dogmatik, deren Schwierigkeiten solche der Oberfläche sind, schien ihm die Krise des modernen Christentums offenbar. War somit die Religion die Mitgift von Troeltschs Natur, so wurde die Kultur der Kampfplatz seiner Probleme. Für diesen Erkenntnisdrang öffnete er in Heidelberg seine „gefräßigen“ Augen.

Als ein Lernender trat er, neunundzwanzigjährig, unter uns und gewann mit einem Schlag, alle Fakultätsgrenzen überwindend, die Zuneigung der gleichbegierigen jüngeren akademischen Kreise. Ein Mensch von unbeschreiblicher Fülle, jedem Jugendübermut geneigt und zugleich der zartesten Regungen fähig, lustig, den Teufel auf freiem Feld zu fangen, und zugleich in der tiefen Stille der Studierstube gehärtet im Ringen mit Zweifeln und Versuchungen. Kein Ungefähr oder Unglück, das ihn traf, schlug ihn nieder: alles übertönte seine Lebenssicherheit und sein Reckenlachen.

„So war er ein geborner König,
Als Jüngling herrlichst anzuschau'n.“

Troeltsch schrieb damals stoffschwere Aufsätze und kurze Abhandlungen, keine Bücher. Er sammelte, aber in seiner Art. Es

gibt Gelehrte, die das Lesen als eine Art Laster üben, und von denen der Voltairesche Spott gilt: „au peu d'esprit, que le pauvre homme avait, il compilait, compilait, compilait." Solch vielwissende Erudition, die kümmerlich von dem Ehrgeiz lebt, immer auf dem Laufenden zu sein, war Troeltschs Art fremd. Alles, was er aufnahm, wandelte sich bei ihm — oft in merkwürdiger Verpuppung — in gestaltenden Aufbau. Sein Aufnahmevermögen war schöpferisch. Er las und verdaute weit mehr, als andere können; und zu den Büchern, die er verschlang, gesellte sich das Lernen von den Lebenden. Selber gesprächig und glänzend beredt, war er weit entfernt, das Wort festzuhalten; er verstand die Kunst des Zuhörens und Fragens. Er hatte eine leidenschaftliche Gier, uns auszupumpen, auf Probleme zu stellen, die konkretesten Einzelheiten vor sich ausbreiten zu lassen. So konsumierte er Bücher wie Menschen, um aus vielfältiger Nahrung den Knochen- und Muskelbau seines wissenschaftlichen Daseins und den Gesamtaufbau der eigenen Welt des Geistes und der Phantasie zu stärken. Die Dialoge, die er mit Büchern und Menschen führte, haben schließlich auch die Eigenform seiner Bücher mitbestimmt. Nie, auch in seinem letzten Buch nicht, hat er die moderne orakelnde monologische Art angenommen, die Zitate als eine Entweihung der sich selber seligen Persönlichkeit meidet und die „Wissenschaft" verstecken will (was vielen augenscheinlich nicht schwer fällt), sondern er hat die langen und längsten Anmerkungen unter dem Text, in denen er sich mit Autoren und Werken auseinandersetzt, die „unten munkelnden" Anmerkungen neben den helleren Tönen des Textes (wie es einmal Erwin Rohde ausdrückte) nicht aufgeben mögen. Die außerordentlich gespannte Sinnlichkeit, mit der Troeltsch beobachtete und aufnahm, tritt in der Fülle treffender Bilder zutage, die sich zumal in seiner mündlichen Rede überpurzelten, indes sein Schreibstil nur selten diesen seinen ursprünglichen Reichtum verrät. So konnte er, wenn er Richard Rothes Gleichgültigkeit gegen Philosophie und gegen moderne vergleichende Religionsgeschichte schilderte, diesem Verzicht gegenüber aber Rothes Christusmystik als das Lebendige seines religiösen Fühlens herausstellte, sagen: es war, wie wenn man einen altväterischen, wohlassortierten Wäscheschrank öffnete und den süßen Duft von Lavendelöl genoß. Oder wenn er der eigenen, im Verborgenen blühenden überreichhaltigen Beiträge zur Neuausgabe der Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche gedachte

und spottend befand, sie seien dort in einem Massengrab beigesetzt worden. Oder wenn er, von seiner amerikanischen Reise zurückkehrend, die Aussicht von der Brooklyner Brücke auf die Wolkenkratzer und ihre in der Abenddämmerung geballten Silhouetten beschrieb: das seien die Burgen des Kapitalismus.

Wunderreich und anschaulich gestaltete sich in ihm Bild und Begriff moderner Welt und Kultur. Aber er wollte jung bleiben und nichts zu früh umzeichnen und gerinnen lassen. Das professorale Überlegenheitsgefühl so vieler Kollegen, ihre Unerschütterlichkeit in einmal gefaßten Meinungen waren ihm zuwider. Deshalb schob er „das Buch" hinaus. Als seine 'Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen' erschienen, bemerkte er: „Ursprünglich sind sie aus einer Anregung Jaffés entstanden (des damaligen Redakteurs des Weberschen Archivs für Sozialwissenschaften). Ich sollte christlich-sozialwissenschaftliche Literatur anzeigen und empfand dann das Bedürfnis einer geschichtlichen Einsicht, ohne die jede Gegenwartsbeurteilung mir unmöglich war. Daraus ist nun sehr gegen meinen Willen die große Arbeit geworden. Im Gesamteffekt ist die Wirkung solcher Studien auf mich vor allem der Überdruß an all der fanatischen modernen Kausalitätsdoktrin, die mit der ökonomischen oder Milieuabhängigkeit alles ‚kausal' erklären will. Andererseits die klare Einsicht in den tiefen Gegensatz zwischen einer aus dem religiös-ethischen Gedanken kommenden Menschheitsverfassung und allem, was die natürlichen Lebensbedingungen der Menschheitsverfassung liefern. Hier ist eine tiefe Kluft zwischen Welt einerseits und Gottesreich, platonischem Staat usw. andererseits, die immer nur ein Kompromiß überbrückt, die aber zum Schicksal des irdischen Lebens gehört. Es ist nun nicht nötig, daß man alle Wichtigkeiten lediglich auf seiten der ‚Welt' sieht, wie wir heute geneigt sind" (aus einem Briefe vom Juni 1908). Dennoch wuchs sich das Begreifen der „Welt", deren Autonomie gegenüber allen theologischen Gebundenheiten die neueren Jahrhunderte immer klarer herausstellen, zu Troeltschs Hauptaufgabe empor. Nur daß ein Dämon den Erkenntnisstürmenden warnte, seine Meinungen zu früh in Form zu gießen. Ich erinnere mich nicht, ihn je gefragt zu haben, ob er den Gilblas gelesen habe. Der Held dieses Romans hat in seinen wechselnden Berufen einmal einen Arzt als Herren, der während einer Pestzeit seine Patienten mit kaltem Wasser behandelt. Da die Mehrzahl von diesen stirbt, erlaubt sich Gilblas die Frage: warum, o Meister, versuchst du es nicht mit warmer

Behandlung? und der Meister antwortet: Pst! das verstehst du nicht; ich habe ein Buch geschrieben usw. Für die, die Troeltsch überleben, ist es der größte Schmerz, daß sie die Persönlichkeit verloren haben, in der eine gärende geistige Welt glühte, und von der Schriften und Bücher nur Teile und erkaltende Stücke waren. Bei dem heftigen Schmelzprozeß, dem er dauernd seine Gedankenwelt aussetzte, war die eigene Kritik oft unbarmherziger als die fremde, und so hinderte ihn die „erfahrungsimmanente" Erkenntnisbescheidung vor den Gewaltsamkeiten eines Systems. Was er von Augustin gesagt hat, gilt ähnlich von ihm selber: er war ein großer Synthetiker, der die Gegensätze des Lebens zusammenlebte und zusammendachte, aber kein Systematiker, für den die logische Konsequenz in erster Linie steht. Er wünschte nicht, sich in einem System, auch nicht in einem „modifikabeln" festzulegen. „Genug, wenn nur in meinen lang durchgearbeiteten Gedanken System ist, trotz allem Mißtrauen gegen die großen Systeme."

Man wird es bei dem fehlenden Abstand von Troeltschs Lebensarbeit und man wird es von dem Historiker und Kunsthistoriker überhaupt nicht erwarten, daß an dieser Stelle der Religionsphilosoph und Theologe, der Philosoph und Erkenntnistheoretiker, der Soziologe, Historiker und Kirchenhistoriker und schließlich der Politiker gewertet werden soll. Troeltsch hat es sich niemals leicht gemacht und keinen Umweg gescheut, um einer Sache beizukommen und das nötige Rüstzeug mitzubringen. Seine Kraft wurde von den „übermenschlichen" Aufgaben gelockt. Er war von den Unermüdbaren, über die einmal ein großer Künstler zu mir sagte: „Es gibt keinen Holzweg; es gibt nur gute Beine." Aber auch wenn seine Ideenmassen beweglich genug waren, um „immer neu ins Rollen zu kommen", schließlich mündete alles bei ihm in den Drang, die Gegenwart zu verstehen und im Lärm des Marktes, im Chaos des Zeitlichen und Zeitgenössischen zu sondern, was tot einragende Schicht, was noch lebendig, und was zukunftsmächtig sei. Und so fand er sich an die historischen Erscheinungen gewiesen, die bald als Gespenster, bald als Wesen von Fleisch und Blut, bald mit anmaßlichem Legitimismus, bald mit jugendlicher Begehrlichkeit von eigenen Gnaden, bald als verwöhnte Lieblinge der „Bildung", bald als demütig Stille, die, fast ins Unterirdische gedrängt, neuer Quellöffnung warten, mehr oder minder laut auf

der Zeitbühne ihr Wesen treiben und die Zukunft in Beschlag nehmen möchten. So ward Troeltsch zum Historiker, nicht um quietistisch in Bilderfülle zu schwelgen, nicht um Formprozesse des geschichtlichen Ablaufs zu studieren, nicht um virtuos sich vervielfachend und anempfindungsfähig sich in fremden Rollen zu genießen, sondern um der Sache willen, um Weg und Heil unserer und kommender Tage zu suchen. So ward er, seiner besonderen Art und Begabung nach, Geschichtsphilosoph.

Das Erste, was er gewann und forderte, war Erkenntnis und Entschluß der Entsagung. Der Mensch muß die Kraft der Exklusive lernen; das alles verstehende und nichts-glaubende Ästhetentum muß überwunden werden. Indem er in diesem Zusammenhang z. B. das abtrennte, was so viele Quacksalber von heute und so manche ehrlich Befangene (Tagore) einem opiatbedürftigen Publikum anpreisen, Indien, Ostasien, Primitive, meinte er Hindernisse des Erkennens und Wollens aus dem Weg zu räumen, den Opfersinn auch für von manchen teuer geglaubte Werte anzuregen, gegen den alles erstickenden Bildungspolypen auszuholen. Denn aus Überlieferung und unverbrauchter Jugendkraft werde die neue Welt ihre Kraft saugen. Aus diesem Anlaß hat er noch kürzlich seinem Vortrag über Dante den Titel gegeben: Der Berg der Läuterung. Einer neuen Selbstläuterung unserer abendländischen Kultur schien ihm Dantes Gedicht in hoher Symbolik die Wege zu weisen, auf daß wir nicht aus blindem Traditionalismus, sondern mit den brauchbaren Überlieferungsbruchstücken die ethischen Werte unserer alten Kultur zusammenfassen und die neue zusammenbauen.

Waltete somit in der Auslese und Sichtung der Überlieferung Erkenntnis und ethischer Wille zugleich, so muß man es hinnehmen, wenn je nach Einstellung die einen Troeltsch zu konservativ, die anderen zu radikal finden. Jene „Kulturmassive“ aber, die er als die granitene Grundlage unseres Daseins erkannte, die er für tragfähig hielt, wurden der Gegenstand seiner dauernden historischen Beobachtung und wissenschaftlichen Spannung, zumal sie von der Forschung ungleich durchleuchtet sind. Troeltsch nennt ihrer vier: 1. Das aus dem jüdischen Prophetismus sich auswirkende, überhistorisch gewordene Christentum. 2. Die Welt der Antike. 3. Das christliche Mittelalter. 4. Die Neuzeit. Auf diesem letzten historischen Gebiet liegen die entscheidenden Beiträge seiner eigenen historischen Forschung. Mit einem wunderbaren Gemisch von neugieriger Leidenschaft und Zartheit im Anfassen so verknoteter

und verwickelter Problemmassen begleitete er das lange, zweihundertjährige Ausleben des Mittelalters, den Ästhetizismus der Renaissance, Naturwissenschaft und Philosophie, bis die Aufklärung zum Angriff überging und den alten Dualismus zu überwinden versuchte; bis aus der Welt des Kalvinismus und der täuferischen Sekten, deren Lebenshaltung Max Weber als „innerweltliche Askese“ und als den Schoß des modernen Kapitalismus formuliert hat, die neuen Mächte sich frei machten und jeder Askese und Religion über den Kopf wuchsen. Aber selbst die Machtmittel modern regierter Staaten, Rationalismus und Technik, die Befreiung der Wissenschaft und Kunst, Naturalismus und Kapitalismus haben den Lebenswillen alter Mächte in Pietismus und Methodismus und im deutschen Idealismus sich behaupten sehen, von den Kräften des Katholizismus gar nicht zu reden. Dies sind die Ideenbahnen, auf denen weit über die gewohnte Wirksamkeit eines deutschen Universitätsprofessors hinaus Troeltsch Weltsympathien und auch Gegnerschaften erwuchsen. War es seine Aufgeschlossenheit für die Tat- und Weltwirkung des Kalvinismus, die ihm wie wenigen unter uns seit dem Krieg das Gehör auch der feindlichen Parteien des Westens verschafft hat, so konnte es umgekehrt im eigenen Land nicht an Stimmen fehlen, die in dem nackt ausbeuterischen Imperialismus der kalvinistisch-puritanischen Länder eine Art Abdankung des Religiösen feststellten und die stilleren Kräfte christlicher Freiheit im Luthertum als Keime einer zu erneuernden Welt priesen. Hiermit hängen doch in tieferer Wurzel die Angriffe zusammen, die sich um die Auffassung Luthers bewegen. Sodann gab es unter Katholiken nicht wenige, die sich hellhörig dem Protestanten Troeltsch zuwandten, wenn er den Altprotestantismus, der, supranatural gerichtet, die Kulturgüter nicht schätzte, von der modernen Freiheitsidee schied und auch den Neuprotestantismus als einen Befreier wider Willen charakterisierte, indes die Stufentheorie mittelalterlicher Katholizität und Moralität seinen unbefangensten Anteil genoß.

Berühren und verschlingen sich in diesen zukunftsschweren Fragen historische und politische Gedanken, so wendet sich, um einiges freier, die Betrachtung den älteren Komponenten europäischer Kultur zu, wie wir sie zusammengefaßt im zweiten, ungeschriebenen Band des letzten Werkes: 'Der Historismus und seine Probleme' hätten erwarten dürfen, da der einzig erschienene Band (1922) sich auf den formalen Unterbau, die konstruktiven Methoden und

die Begriffsbildung beschränkt. Es sind die gleichen Probleme, die, leidenschaftlich bekennermäßig zusammengepreßt, in dem Görlitzer Vortrag von 1918 'Deutsche Bildung' (Darmstadt 1919) Troeltsch bestürmten.

Nach mannigfach sorglichem Schwanken, aber zumal seit die Erschütterungen von 1914 ab unserer gesamten Kulturphilosophie ein neues Gesicht gaben, trat Troeltsch auf die Seite derer, die die einzigartigen Dauerwerte des Mittelalters als Grundlage der modernen Welt neben der Antike oder gegen sie behaupteten und freizulegen versuchten. Das Wort vom Mittelalter als dem Mutterschoß aller modernen Kultur hat er schon vor zwanzig Jahren gebraucht, und so kann man, was er zu dieser Sache meinte und im Schlußkapitel seines letzten Buches aussprach, als sein letztes Wort festhalten. „Das abendländische Mittelalter ist der Mutterschoß unseres ganzen Wesens, unendlich enger mit uns zusammenhängend und unendlich tiefer uns bedingend in tausend gewußten und noch mehr ungewußten Dingen als Griechentum und Römertum. Auch unser eigentlichster Geist hat ebenso wie unsere politischen und sozialen Institutionen hier seine Wurzel. Die wenigsten wissen, aber alle leben diesen Zusammenhang. Hier ist jene Innerlichkeit und jener Unendlichkeitsdrang in der Stille vorbereitet worden, der den reifen Europäismus von aller Antike und allen anderen fremden Hochkulturen unterscheidet und der, zur Reife gelangt, sich die kritische und rationale Antike sowie ihr innerweltliches Daseins- und Schönheitsgefühl einverleibt, damit die schärfsten Lebensspannungen erzeugend, die es irgendwo gegeben hat." Ruhig darf man ergänzen, daß das auslaufende Mittelalter auch für die Gestaltung des „innerweltlichen Daseinsgefühls" mehr geleistet hat als manche glauben, und auch hierin nicht eben auf die Erneuerung der Antike zu warten bestimmt war. In den letzten Gesprächen, die ich mit Troeltsch im September 1922 geführt habe — und solche letzten Gespräche heftet das Gedächtnis fest, so wie Augustin sein berühmtes Gespräch in Ostia mit der sterbenden Monika — drehte sich alles um die polaren Spannungen der Gotik, und nie waren wir so einig über dieses Grundphänomen deutscher Kultur. Er sah diesen Tatsachen freier ins Auge als manchmal die Germanisten, die sich dauernd für Renaissancen begeistern, vor dem Primitivwerden neuer Kulturwendungen erschrecken und sozusagen den Ast absägen, auf dem die „germanische" Kultur sitzt. Gerade in der Vereinfachung, in der Selbstläuterung und im Fegefeuer sah

Troeltsch die notwendige Voraussetzung unserer Erlösung aus dem Bildungschaos. Die Entschlossenheit seines Forschens trat mir nie schlagender entgegen als an dieser Stelle, wo ihn persönliche Neigung eher auf die Gegenseite zog. Um es beispielsmäßig auszudrücken: sein eigener Geschmack ging weniger auf Rembrandt als auf die klassizistische sogenannte Schönheit. Diese Härte und Unerbittlichkeit gegen sich selber, wo es letzte Erkenntnisse betraf, stellte ihn auf die größte Probe am Ende, als es galt, an jammerschweren Scheidewegen Überzeugungen durch die Tat zu bewähren.

Zu Ostern 1915 war Troeltsch nach Berlin gezogen, von der philosophischen Fakultät der dortigen Universität gerufen. Der erste Kriegswinter lag hinter uns. Vom Mobilmachungstag an hat sich der Fünfzigjährige in Rede und Schrift an der Kriegspublizistik beteiligt und auch, als dem so nah dem Mittelpunkt der politischen Geschäfte Lebenden die Illusionen schwanden, sich nie versagt. Dann aber, da der Zusammenbruch „seine schlimmsten Ahnungen und Befürchtungen weit überholte", kam ihm die Besinnung, daß der Kriegsliterat, der alles unter dem Gesichtspunkt der Kriegstauglichkeit gesehen, sich umstellen und der „Zivilpsychologie" Gehör geben müsse. Von Haus war Troeltsch alles eher als fortschrittsseliger Demokrat. War ihm doch einer der Grundgedanken moderner Wissenschaft, die Entwicklungsidee, mehr Problem als Glauben und steter Gegenstand seines kritischen Nachdenkens. Eine Weile konnte man von ihm Äußerungen hören, die wie die Resignation des alternden Goethe vor hundert Jahren klangen, da sich das neue Zeitalter nivellierter Oberflächen eben erst ankündigte: „Ich fürchte, wir werden als Rest einer aristokratischen Geisteskultur in eine fremde Zeit hineinragen." Dann aber riß er sich zusammen und wollte nicht „wie eine Trauerweide" die Blätter hängen lassen. Nicht in hochmütiger und selbstischer Koriolangesinnung beiseite stehen und Politik als einen Tummelplatz gemeiner und niederer Strebungen den Geschäftemachern überlassen, sondern mitarbeiten an der Genesung, Unwiederbringlich-Totes den Toten überlassen und die Möglichkeiten neuen Lebens zu fördern, wurde ihm Aufgabe und Entschluß. Ohne Rachebedürfnis an Sündenböcken zu hegen, brachte er es zu ehrlichem Manneshaß und gab willig, nur zu willig, seine Kräfte her. In der Partei stand er über der Partei. Opportunismus war ihm fremd.

Auf sein Leben zurückblickend hat Troeltsch gern die Jahre seiner „Heidelberger Idylle" gegen das Berliner Schlachtfeld gestellt.

Aber für diesen Kämpfenden und Suchenden gab es keine Idylle. Er rang auf wechselnder Szene und mit wechselnden Gegnern; vor allem, er rang mit sich selber. Wir streben zur Ganzheit und zur Einheit der Persönlichkeit. Aber das vielgestaltige und viel sich wandelnde Leben rüttelt und reißt an uns, und so sind Widersprüche unser Los.

Wir liebten diesen Mann, „weil er Gefahr bestand“ (mit Shakespeare zu reden), weil er ohne Menschenfurcht die Wahrheit suchte und das eine, was not tat, angriff. Wo wir anderen Geländer suchten, hatte er, an historischer Erfahrung gestählt, die selbstvertrauende Kraft, Brücken, auch geländerlose, über Tiefen und Dunkel zu schlagen in die Zukunft.

Die Autobiographie der französischen Aristokratie des siebzehnten Jahrhunderts.[1]

Von Georg Misch (Göttingen).

I.

Der Roman und die religiöse Autobiographie.

Der „große“ Roman, in welchem die höfische Gesellschaft sich spiegelte und ihr Dasein in idealer Verschönerung genoß, hat zu der autobiographischen Gattung nicht die unmittelbare Beziehung, wie sie bei dem gleichzeitigen realistischen Roman nachzuweisen war. Aber er ist von wesentlicher Bedeutung für die Erkenntnis des Zusammenhangs, in welchem die religiöse Selbstbiographie sich nun in dem Frankreich des 17. Jahrhunderts zu einer romanartigen Geschichte der Leidenschaft umbildete, die dann in der kommenden Epoche an der Entwicklung der neuen Romanform mitwirken sollte.

D'Urfé erklärt in der Vorrede zu seiner 'Asträa'[2]), dem wirksamsten Erzeugnis dieser höfischen Romanliteratur, die Stellung, welche die Liebespassion hier erhalten hatte: das Wort *aimer* habe ursprünglich *amer* gelautet, d. h. *animer* oder „die eigentümliche Handlung der Seele“, *faire la propre action de l'âme.* Die Zartheit und Delikatesse schöner Gefühle, die galante Geistigkeit und platonisierende Verehrung der reinen Schönheit und sittlichen Vollkommenheit, Opfer und Selbstverleugnung in der Besiegung der gewöhnlichen und sinnlichen Affekte, statt ritterlicher Kraftbewährung durch Abenteuer die Reinigung des Herzens und der Liebe und der Adel der Gesinnung — das war die Empfindungswelt dieser vornehmen Herren und Damen in den idealen Hirtenkostümen, welche ihnen wie bei ihren gesellschaftlichen Festen und

[1]) Auf Wunsch der Herausgeber wird hier ein Kapitel aus dem III. Bande der Geschichte der Autobiographie abgedruckt, deren vollständiges Erscheinen noch bevorsteht. Der Abdruck erfolgt unverändert aus dem 1904 der Berliner Akademie eingereichten Manuskript.

[2]) Astrée t. III 1620 (Bd. 1, 1610).

Maskeraden leicht übergeworfen wurden. Die Autoren konnten hier auf den spätgriechischen Liebesroman zurückgreifen und heben auch selbst zuweilen diese Anknüpfung hervor[1]); insbesondere die Komposition bleibt die alte: der spannende Anfang mit der Wette, wie das von Amyot, dem Übersetzer Plutarchs als Regel aufgestellt wurde, die retardierenden Momente und die Zusammensetzung aus unzählbaren Episoden[2]), in denen die vielen Liebespaare ihre Vorgeschichte selbst erzählen. Aber in der Seelenmalerei, in der Charakteristik, in der direkten Schilderung der Passionen erscheint nun trotz aller Rhetorik ein ähnlicher Fortschritt, wie ihn die moralphilosophischen Schriftsteller der Renaissance über ihre antiken Vorbilder hinaus vollzogen. Schon Boccaccio hatte in seiner 'Fiammetta' (um 1340), die nicht zu Unrecht als der erste moderne psychologische Roman gilt, sich zwar an die Stimmungsmalerei der antiken Rhetorik angeschlossen bis zur mehrfachen wörtlichen Benutzung kleiner Einzelzüge[3]), wie denn überhaupt die Hauptsituation dieser 'Fiammetta' einem rhetorischen Übungsstück, wie es Ovid literarisch ausgeführt hat, gleicht: die Empfindungen einer Frau, die ihren Geliebten, der nach einer bestimmten Zeit zu ihr zurückzukehren versprach, vergebens erwartet. Aber Boccaccio hatte nun aus dieser Lage, die er eben selbst, nur mit vertauschten Rollen der Geschlechter, erlebte, mit scharfer realistischer Beobachtung in breiter Ausführung ein reich bewegtes und stellenweis fein nüanciertes Seelengemälde entworfen; Burckhardt stellt es der 'Vita nuova' an die Seite. Die hier vollzogene selbständige Loslösung der Leidenschaft von dem hergebrachten Romanapparat stellte Boccaccio selbst bewußt heraus, indem er den „mit vielen Lügen ausgeschmückten griechischen Erzählungen“ seine eigene „von vielen Leidenschaften (*desii*) getriebene Liebeserzählung“ entgegensetzte. Diese neue Kompositionsweise wurde erst am Ausgang des höfischen Romans wiedergewonnen und die der 'Fiammetta' eigene Einkleidung in die Form einer Autobiographie, nicht nur einer Icherzählung, gelangte noch erst später im psychologischen Roman zur Verbreitung. Dann wirkten zur Verfeinerung der Seelenschilderung Petrarcas Sonette und Tassos religiös-platonisch gefärbte

---

[1]) Georges de Scudéry weist auf 'Heliodor' bei einem Roman seiner Schwester (cf. Juleville, Histoire de la langue fr. IV, 441).

[2]) In der Asträa sind es 50!

[3]) Zusammenstellung der Stellen aus Ovids 'Heroides' u. a. bei Crescini, Contributi agli studi sul Boccaccio. Turin 1887.

Dichtung der Leidenschaft. Und nun gab der Schäferroman die unendlich gedehnten sinnigen Gespräche der *honnêtes gens* der Gesellschaft wieder, ihre schönen Maximen, ihre erlesene Anmut, ihre feinen Unterscheidungen, ihre diskreten Verse, ihre über die Leidenschaft reflektierenden Monologe. Das neue antike Kostüm, das dieser Roman dann um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch die Verlegung seiner Szene in geschichtliche Zeiten erhielt, zumal in den 10 Bänden des 'Großen Cyrus' (1649—53) des Frl. von Scudéry, der besten Kennerin der ganzen Gesellschaft der Epoche nach Cousins Urteil,[1] bedeutete, daß nun die erhabenen Gefühle, die Richtung auf große Dinge, die Ambition des *honnête homme* in den Vordergrund traten und mit tönenden Worten gerühmt wurden. Von besonderer Bedeutung für die biographische Gattung wurde die umfassende Aufnahme der Technik des literarischen Porträts in diesem Roman. So erschien Condé als Cyrus mitten in der Schlacht mit stolzem strahlendem Blick. Die Ausgabe eines Schlüssels zu den Romanen, welcher auch denen, welche den literarischen Zentren fernstanden, das Wiedererkennen der höfischen Personen ermöglichte, wurde nun Sitte. In dem Selbstporträt, das die Scüdery von sich als „Sappho" auf langen Seiten im Cyrus gab, hob sie neben der allgemeinen *générosité* und Fähigkeit, große Passionen zu erwecken, ihre psychologische Kunst oder doch Absicht hervor: „Sie versteht sich so gut auf die Anatomie des Herzens, wenn man so sagen darf, daß sie exakt zu beschreiben weiß alle seine Eifersüchte, Unruhen, Ungeduldigkeiten, Freuden, Dégoûts, alle leisen Aufwallungen, Verzweiflungen, Enttäuschungen, all diese tumultarischen Gefühle, die nur der kennt, der sie selbst fühlt oder gefühlt hat." Die eigentliche die Zeiten überdauernde Erfüllung brachte die große Tragödie. Der Bischof Huet, der, mit diesen Kreisen vertraut, 1670 seinen Brief über den Ursprung der Romane schrieb, bezeichnete es als die wesentlichste Aufgabe dieser Gattung, „sprechen und leben zu lehren", *dérouiller l'esprit, le façonner, le rendre propre au monde*; nur durch ihre einseitige Hervorhebung der „Kunst zu lieben" scheinen ihm die bisherigen Romane noch unvollständig in dieser Leistung. Die Höhe der seelischen Kultur, welche in der verbreiteten Lektüre solcher vielbändigen Romane und zumal in der Herrschaft psychologischer Unterhaltung in der Gesellschaft, in Form von Maximen, Porträts, Charakteren sich

---

[1]) V. Cousin, La société française au 17e siècle I, S. IV.

ausdrückt, führte dann zur Abwendung von dem falschen Idealismus und der tönenden Emphase und im Zusammenhang mit der durch alle Literaturgebiete durchgreifenden Reform zur Umbildung des Romans im Sinne des Descartes'schen *vrai et raisonnable.* So schrieb die Freundin la Rochefoucaulds, die Gräfin Lafayette, die einfach wahre Geschichte von Herzenskonflikten mit feinfühligem Eingehen auf die flüchtigsten ungewollten Emotionen in ihrer 'Prinzessin von Cleve' (1678): sie wollte dieses Werk wegen seiner Wahrheit Memoiren und nicht Roman genannt wissen.[1])

Auf dem Gebiet der Autobiographie tritt keine bedeutende unmittelbare Aufnahme dieser Romanformen hervor. Hier herrschten die verwandten Gattungen der Memoiren und der selbständigen Porträts. Aus der Verbindung der Memoiren mit dem Roman entstand die weitschichtige Literatur von geheimen Geschichten, *Histoires amoureuses* oder *Annales galantes*, unter denen die Memoiren des Marschall Grammont als ein berühmtes Werk hervorragen. Dieser Region gehört die Autobiographie des Grafen Bussy-Rabutin (um 1680) an, die er als eine wahrhaftige und umständliche *histoire de moi* mit einer General-Beichte vergleicht. Hier müssen sich Kriegsjournale und amtliche Schriftstücke vertragen mit einer unverhüllt frivolen Erzählung der Liebesabenteuer, die mit geschäftsmäßiger Routine und glatter Leichtigkeit vor sich gehen und wiedergegeben werden; die galanten Verkehrsformen, Madrigale, Balladen, *jolies lettres* und gereimte Episteln, werden dabei unmittelbar anschaulich; das wird in Gegensatz zu provinzieller Unkultur gebracht, auch ein Heft Liebeskasuistik, *maximes d'amour, questions, sentiments et préceptes* wird eingefügt, wie denn auch mehrfach sachverständige Analysen der Passionen bemerkbar sind. „Sobald ich auf die Welt gekommen war, beginnt diese Geschichte, war meine erste und stärkste Neigung, ein *honnête homme* zu werden und zu großen Ehren im Kriege zu gelangen. Zu diesem Zwecke suchte ich soviel als möglich mit den *honnêtes gens* Verkehr zu haben."

Wie in der Blüteepoche der mittelalterlichen Dichtung dem höfischen Roman eine tiefgreifende mystische Literatur gegenübertrat, so erscheint auch in der französischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts in Wechselwirkung mit dem geschilderten literarischen Wesen eine umfassende religiöse Bewegung, und aus ihr ist nun

[1]) Brief Lafayettes an Lescheraine, zitiert bei Juleville, t. V, 567.

in der Autobiographie der Frau Guyon die Geschichte einer großen wahren Leidenschaft hervorgegangen, nach der man verlangte.

Diese religiöse Bewegung, welche durch den Gegensatz zu der noch ungebrochenen Energie der Hugenotten verstärkt wurde, knüpfte an die spanische Mystik an; insbesondere die Schriften der heiligen Therese hatten sich schnell über Frankreich verbreitet.[1]) Die eigentümliche Ausprägung dieses persönlichen Katholizismus wurde bestimmt durch Francois de Sales, einen Grafen aus Savoyen, der in Genf, der Stadt Calvins und Rousseaus, Bischof wurde und bereits 1665 heilig gesprochen ist. Seine *Introduction à la vie dévote*, welche das am meisten gelesene Buch der Zeit wurde, noch verbreiteter als Montaignes 'Essais' oder d'Urfés Roman, erschien gleichzeitig mit der 'Asträa' (1609). Die Gottesliebe, welche hier gelehrt wurde, entsprach bis ins einzelne dem Liebesideal des Schäferromans,[2]) wie denn beide demselben Bildungskreise angehörten. Die interesselose Liebe wurde nun, im Sinne der ästhetischen Kultur und in einseitiger Fortbildung der heiligen Therese, zum Ziel des religiösen Prozesses. Die eigenste Gabe des französischen Seelenführers war sein psychologisches Vermögen. Er stellte sich in jener 'Einführung' die Aufgabe, auf das weltliche Leben religiös zu wirken, auf die, welche „in Städten und Familie, am Hofe leben und durch ihre Lebenslage verpflichtet sind, nach außen hin ein gesellschaftliches Leben zu führen".[3]) So ließ er seine Philothea, an deren Entwicklungsgang er seine Lehre künstlerisch zu vorbildlicher Darstellung brachte, inmitten der Vorkommnisse des weltlichen Lebens erscheinen. Er betonte die Individualität und den Reichtum des Seelenlebens, sprach von der „unzählbaren Vielheit und Mannigfaltigkeit von Handlungen, Bewegungen, Gefühlen, Neigungen, Gewöhnungen, Passionen, Dispositionen und Kräften" in diesem „Mikrokosmos": nur die reine selbstlose Liebe zu Gott, die sich des herrschenden Willens bemächtigt, vermag die Harmonie herbeizuführen. Und jede Seele ist „wie ein großes Reich, das zu seiner Erhaltung seine eigenen unterschiedlichen Gesetze und Maximen hat".[4]) Als ein guter Schüler Montaignes verwirft er

[1]) Vgl. Strowski, François de Sales, S. 52, 2. Verbreitung der spanischen 'ouvrages de piété', während die weltliche spanische Literatur nicht so schnell und früh in Frankreich eindrang (nach Lanson).

[2]) Der Nachweis bei Strowski, a. a. S. S. 409—418.

[3]) Introd. à la vie dévote. Préface.

[4]) Die letzten Worte sind von Pierre de Bévalle, dem Schüler und Freund des Heiligen. Bei Strowski, S. 249.

alle abstrakten Formeln für die Bezeichnung psychischer Zustände. Er drängt bei der Beichte auf Bekenntnis eigentümlicher Erlebnisse, welche nicht „alle Heiligen des Paradieses und alle Menschen der Erde ebenso beichten könnten".[1]) Er entwarf eine Methodik der religiösen Selbstbildung, welche in der Zuhilfenahme der Einbildungskraft und der Emotionen sich mit Loyolas Exerzitien berührt, aber von dessen reglementierender Zucht sich gänzlich sondert. Zum mindesten einmal im Jahr, außer bei der allabendlichen Gewissensprüfung wie bei den römischen Moralisten, muß der Fromme seinen Seelenzustand untersuchen, wie auch die beste Uhr einmal im Jahr ganz auseinandergenommen und in all ihren Bestandteilen genau geprüft werden muß[2]): „durch die Passionen der Seele erkennt man seinen Stand, indem man sie eine nach der andern abtastet: ebenso wie ein Lautenspieler alle Saiten mit den Fingerspitzen prüft (*pinçant*) und die disharmonischen zurechtstimmt, indem er sie straffer spannt oder lockerer läßt"[3]). Er selbst gab vorbildliche Beschreibungen komplexer Seelenzustände, wie Unruhe, Traurigkeit, Trockenheit, Freude, zuweilen mit graziöser Feinheit. Seine geistlichen Briefe sind eine Galerie von Seelenporträts, in denen sein jüngster Biograph sehr vieles von La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère oft in denselben Ausdrücken vorweggenommen findet.[4]) In seinem Traktat von der Gottesliebe geht er den unmerklichen Übergängen und Komplikationen der Leidenschaften schrittweise nach. Die Methode beschreibender Psychologie, welche nun in der Literatur zur Geltung kam, war durch ihn aufs feinste ausgebildet und als ihr Instrument eine Sprache, welche sich fremdartig scheidet von der logischen Klarheit cartesianischen Aufbaus. Keine synthetischen Formeln, welche den letzten Einheitspunkt eines Individuums oder Seelenzustandes zu fassen suchten, keine Zerlegung in abstrakte Elemente, sondern eine Fülle feiner, genau beobachteter Einzelzüge und Nuancen, nicht in scharfgeschliffener Bestimmtheit, sondern in freierer Beweglichkeit: als ein komplizierter Lebenszustand, der entstanden ist und fortgesetzt sich umbilden kann. Jeder abstrakte Begriff wird sogleich gefüllt und individualisiert durch die Gruppe konkreter Einzelbeobachtungen, zu deren Bezeichnung er dienen soll; das Besondere zu fassen, dient nicht ein

[1]) Introd. II, 19.
[2]) Ib. V, 1.
[3]) Ib. V, 7, S. 351.
[4]) Strowski, a. a. O. S. 209, 406.

Herabsteigen vom Allgemeineren her und nicht ein Zusammensetzen abstrakter Elemente, sondern ein allmähliches, von verschiedenen Seiten her erfolgendes Näherkommen und Bereichern; einige Hauptzüge werden herausgehoben, durch Entgegensetzung miteinander schärfer bestimmt, durch Bilder, Allegorien, Metaphern, geschichtliche Beispiele vorbereitet und nuanciert; die Sprache dehnt sich geschmeidig in langen, immer weiter wachsenden Sätzen und gehäuften Worten, welche eine modifizierende oder bereichernde Wendung hinzubringen. So sucht er dem Reichtum des seelischen Lebens, der sich ihm allenthalben im Detail darstellt, gerecht zu werden.[1])

Den Einfluß dieser Seelenkunst nicht nur auf die Kanzelberedsamkeit der Bourdaloue und Bossuet, welche ein entgegenkommendes Verständnis wie zu Taulers Zeiten voraussetzen, sondern überhaupt auf die Entwicklung der psychologischen Hochkultur, welche der großen Tragödie zugrunde lag, wird man nicht gering einschätzen müssen.

In dem Fortgang der religiösen Bewegung treten besonders zwei Richtungen hervor, welche für die Geschichte der Autobiographie von Bedeutung sind. In Port Royal, wo die lebendige Religiosität und die Seelenkunde sich zu der Höhe entwickelte, welche durch Pascals *'Pensées'* gekennzeichnet ist, trat, im Zusammenhang mit der Wirkung Descartes' die sozusagen klassische Stellung gegen die Autobiographie hervor, wo die Aussprache des persönlichen Erlebnisses, des sinnenstarken Lebens der Leidenschaft zurückgedrängt wird durch die souveräne Vernunft, welche ordnend, generalisierend, unter dem Ich leidend, in den Individuen den Menschen begreift, diese Summe von Widersprüchen, diese „monströse“ Mischung von Größe und Niedrigkeit. Die Form der Maximen, welche auch in der gesellschaftlichen Unterhaltung zur Herrschaft gelangte, war der Ausdruck davon. Wohl sind in Port Royal, wo man die Bekenntnisse Augustins und der heiligen Therese übersetzte, eine Reihe von *'Confessions'* in ausdrücklicher Nachahmung des Kirchenvaters geschrieben worden.[2]) In einer solchen Autobiographie, wie sie einer der *grands Spirituels* des Jahrhunderts, Jean Hamon, verfaßte[3]), tritt in den bußmäßigen Selbsterniedrigungen

[1]) Vgl. Strowski, a. a. O. passim.

[2]) Sainte-Beuve, Port Royal I[4], S. 416.

[3]) Hamon (um 1617), Relation de plusieurs circonstances de la vie de

und Gewissensnöten die Richtung auf Sentenzen, das freigeistige Räsonnement über die flüchtigsten Regungen der Leidenschaften, deren reale Anlässe im Dunklen gelassen werden, und das sensible Aufhorchen nach der verdeckten sittlichen Wahrheit in allen Erlebnissen besonders deutlich hervor. Dem steht ein Familienbuch aus dem Geschlecht der Arnaulds gegenüber, das, dem alten Adel der Robe und des Militärs angehörig, nun eben durch seinen Anteil an Port Royal, seinen geschichtlichen Ruhm fand, die Memoiren des 80jährigen Arnauld d'Andilly (1666/67), der Augustin und Therese übersetzt hat und an der Richtung der *Lettres provinciales* Anteil hatte. Inmitten der ständigen antithetischen Betonung der irdischen Nichtigkeit macht sich hier die geordnete Würde des Familienhauptes und guten Schriftstellers geltend, der die einfachen Tugenden, Frömmigkeit, Gerechtigkeit, gewissenhafte Pflichterfüllung, Uneigennützigkeit, Belohnung des Verdienstes, sittliche Selbständigkeit vertritt. Die „Bekehrung", die „Retraite" aus dem tätigen Amts- und Familienleben in die „Wüste" der Einsiedlergenossenschaft, kommt als eine ruhige, geordnete, fast zwei Jahre beanspruchende, gleichsam offizielle Liquidation des bisherigen Standes zur Darstellung. D'Andilly faßt selbst sein sittliches Ideal im Sinne der ganzen Epoche zusammen: „Diese Größe der Seele, die sich auf alles erstreckt, die bewirkt, daß man sich über alle Interessen erhebt, welche fast alle Menschen verbinden, daß man nur daran denkt, seine Pflichten gegen Gott, seinen Fürsten, sein Vaterland, seine Freunde zu erfüllen, daß man gleichermaßen über das gute wie über das böse Geschick triumphiert, von jenem sich nicht blenden, von diesem sich nicht niederschlagen läßt, endlich, daß man sich nie etwas vornimmt, was nicht rühmlich, recht und vornehm ist, — diese Summe von so vielen seltenen Eigenschaften ist meines Erachtens das, was man eine große Seele nennen kann".[1])

Die Stellung gegen den Individualismus, welche sich in Port Royal durchsetzte und den Erklärungsgrund davon enthält, daß aus dieser Hochburg der Menschenkunde keine große Autobiographie hervorgehen konnte, gelangte in einem der wirksamsten Werke dieser gelehrten Einsiedler, in der 'Logik oder Kunst des Denkens'

M. Hamon faite par lui-même sur le modèle des Conf. de S. Augustin. Cf. Sainte Beuve, a. a. O. III, 633; IV, 288 ff.

[1]) Memoires d'Arnauld d'Andilly. Ed. Collection Petitot, t. II S. 208.

gleichsam zu offiziellem Ausdruck[1]). Bei der Abhandlung der Sophismen von Eigenliebe, Interesse, Leidenschaft wird hier die Regel aufgestellt, man solle vermeiden, direkt von sich zu sprechen, weil nichts so sehr die Eigenliebe der andern verletze. „Pascal", so heißt es weiter, „der von der wahrhaften Redekunst soviel wie nur je ein Mensch verstand, trieb diese Regel soweit, daß er behauptete, ein *honnête homme* müsse vermeiden, sich zu nennen und selbst die Worte *je* und *moi* zu gebrauchen; er pflegte in bezug auf diesen Punkt zu sagen, daß die christliche Frömmigkeit das Ich des Menschen auslösche (*anéantit*) und die wirkliche menschliche Kultur es verberge und unterdrücke. Diese Regel darf nicht bis zum Skrupel gehen, ... aber man muß sie immer im Auge behalten, um sich von der üblen Gewohnheit gewisser Personen fernzuhalten, die nur von sich selbst reden und sich selbst überall anführen, wo es sich um ihre Empfindungen gar nicht handelt ... So wird ersichtlich, daß ein dem *honnête homme* am wenigsten anstehender Zug sich in dem Charakter darstellt, den Montaigne zur Schau trägt, seine Leser nur von seinen Launen, Neigungen, Phantasien, Krankheiten, Tugenden und Lastern zu unterhalten." In der nun in langer Wendung folgenden Aburteilung von Montaignes 'Essais' ist, wie Sainte-Beuve bemerkt, die Rousseausche Autobiographie im voraus bekämpft worden.

Die andere Richtung, die wir hier aus der religiösen Bewegung herausheben, ist durch die mystischen Schriften der Frau Guyon repräsentiert. Ihre Selbstbiographie hebt sich wieder ab von einer Anzahl von Selbstbekenntnissen, welche aus den französischen Klöstern in der Regel auf geistlichen Befehl in der üblichen Weise hervorgingen.[2]) Die Gegenwart der mittelalterlichen Devotion in Nachbildumg des Leidens Christi, in raffinierten Selbstpeinigungen, Visionen, Ekstasen und einem Liebesverkehr, der bis zu Vorstellungen von Flitterwochen mit dem Heiland geht, tritt in einer dieser Schriften, dem Leben der Marguerite-Marie Alacoque hervor: sie wird in der katholischen Kirche als die Begründerin einer

---

[1]) 'L'Art de penser' (1662) von Antoine Arnauld und Nicole. Chap. XXX, 3e partie. Zitiert bei Sainte-Beuve a. a. O. II, S. 402 f.

[2]) Anna Garcias (1549—1626), Jüngerin der Heil. Therese, Vorsteherin des Teresianischen Karmeliterinnen-Klosters in Paris. — Der Lothringer Nikolaus Herman, als Frère Laurent de la Résurrection im Pariser Karmeliterkloster (1611—91) schrieb auf Befehl des Bischofs von Châlons: 'Theologie der Gegenwart Gottes'. Vgl. Hoppe, Gesch. d. quietistischen Mystik. S. 64. 83. — Md. de la Valière, Conf. corrigées par Bossuet (um 1680), ed. Paris 1855.

Herz-Jesu-Andacht, d. h. einer Verehrung des körperlich-blutroten Herzens, geführt; nur etwa die gesteigerte Sensibilität des nervös zitternden hysterischen Weibes ist bemerkbar.[1]) Darüber erhebt sich nun Frau Guyon, die Freundin Fénelons, als die erste Schülerin des Heiligen François de Sales. Sie gehörte durch Geburt und Heirat dem reichen Adel der Provinz an und war in Berührung mit der vornehmen Pariser Gesellschaft, in der die großen Damen der Fronde soeben den Übergang zu einem zurückgezogenen geistlichen Leben vollzogen, um dort die Emotionen zu finden, welche die politische Welt nicht mehr bot. Auch sie hatte, wie die heilige Therese, in ihrer Jugend in den Romanen gelebt, die sie, wie sie sagt, „rasend liebte". Die Bekanntschaft mit der Religiosität des heiligen François gab ihrer Leidenschaft schon früh die andere Richtung. Als reiche junge Witwe ging sie im Gefühl einer göttlichen Mission nach Genf, um dort und in Savoyen und Südfrankreich durch Stiftung christlicher Liebeswerke sich hervorzutun. Die Spuren ihres Wirkens blieben in diesen Gegenden zurück und wurden durch die Vermittlung der Frau Warens auch für Rousseaus Entwicklung von Bedeutung. Dann faßte sie am Hofe Ludwigs XIV. Fuß (in den 80er Jahren), als eben die katholische Kirche den Vernichtungskampf gegen die quietistische Mystik eröffnete und nun auch in Frankreich, zwischen Bossuet und Fénelon, der Streit um die Frage der reinen uninteressierten Gottesliebe ausbrach: als lebende Hauptzeugin der umstrittenen Frömmigkeit wurde Frau Guyon in diesen Streit verwickelt, war eine Zeitlang der Gegenstand des Interesses von ganz Europa und fast zwei Jahrzehnte hindurch das Objekt von Verfolgungen. Verhöhnungen, Gefangenschaften. In dieser Zeit entstand, in der Gefangenschaft begonnen (1688) und wiederum auf Befehl des Seelenführers, ihre Selbstbiographie.[2])

Die Schilderung dieser Schicksale durchzieht das Buch und gibt ihm schon äußerlich ein romanhaftes Interesse; denn allent-

[1]) M. M. Alacoque, 1647—1690, Vie et oeuvres. Paris 1876. Auf Befehl ihres Beichtigers.

[2]) Jeanne Marie de la Mothe Guyon (1648—1717), Vie écrite par elle même. 1694 legte sie das Manuskript Bossuet vor, dann auch den an den Konferenzen zu Issy teilnehmenden Bischöfen. Abgeschlossen erst 1709 (in der Abgeschiedenheit zu Blois) cf. III, ch. 8, 5. Eine erste Darstellung, wo sie hauptsächlich ihre Sünden verzeichnet hatte, mußte sie auf Befehl des Seelenführers verbrennen, cf. ib. I, ch. 1, 1 und III, ch. 6, 8. Veröffentlicht durch den reformierten Prediger Peter Poiret in Metz.

halben dienen persönliche Interessen und Intrigen der gegnerischen Partei zur Erklärung in der Art der zeitgenössischen Memoiren, und die Gelassenheit, mit der die fromme Frau die Verfolgungen hinnimmt und erzählt, nimmt das Richardsonsche Bild der leidenden Tugend vorweg. In demselben Sinne wirkt die durch die Methode des heiligen François veranlaßte Hervorhebung der kleinen täglichen Leiden des Familienlebens: da ist der vorgezogene Bruder, die lieblose Mutter, die Schwiegermutter, welche die junge Frau ihrem Gatten entfremdet, sie wegen ihrer frommen Lebensführung kränkt, vor dem Gesinde brüskiert usw., dann auch Reisen durch entlegene Gegenden mit Gefahren für Leib und Leben. Aber neben diesen Geschichten geht die wesentliche Darstellung des inneren Lebens als etwas schlechthin Unabhängiges her. Es ist die in der religiösen Selbstbiographie übliche Sonderung, und dieselbe Auffassung einer in sich ruhenden Seelengeschichte kehrt dann bei Vico wie bei Rousseau wieder, wie sie denn auch der Leibnizschen Ansicht von seelischer Entwicklung entspricht.

Diese Darstellung des Seelenlebens, wie sie Frau Guyon gibt, hat zunächst ihre Bedeutung darin, daß sie das höchste Ergebnis der mittelalterlichen Selbstbiographie, den Typus einer im Gemüt gegründeten Entwicklungsgeschichte, der späteren Zeit vermittelt. Die Stufen, welche die französische Aristokratin, die mit der ganzen mystischen Literatur vertraut war[1]), in ihrem religiösen Werden unterscheidet, zeigen im wesentlichen denselben Verlauf, wie er bei Seuse festzustellen war: die Bekehrung zur Innerlichkeit, welche vorbereitet ist durch die Strebungen und Ahnungen des Kindes und im Gefühl genossen wird als erster Liebesfrühling; dann der von Lust begleitete Schmerz in erfinderischer Askese, dann der Tiefstand des „mystischen Todes“, die „Reinigung“ der Seele von allem Selbstischen durch ihre Entblößung von allen göttlichen Gnadengaben; das wird auch hier noch stärker nuanciert: die Seele bringt selbst ihre ewige Seligkeit Gott zum Opfer dar, er möge sie in die Hölle werfen, damit sie nicht mehr sündige, auch in der Verdammnis wird sie ihn lieben und verherrlichen. Endlich die dauernde Überformung in Gott, Vernichtetheit der Eigenheit und Kreatürlichkeit, die Stille der Seele, fortschreitendes Eins-

[1]) Sie richtete an Bossuet (zugleich mit dem Manuskript ihrer Autobiographie) eine Rechtfertigungsschrift, in der sie alle ihre Aufstellungen mit Sätzen der kirchlich anerkannten Mystiker belegte.



werden und Ausströmen der Gotterfülltheit in der Nächstenliebe, welche den letzten „apostolischen Stand" kennzeichnet. In der Darstellungsweise dieser Stufen sondert sich Frau Guyon von den mittelalterlichen Selbstbiographen. Alles Bildliche, in Schauungen und Extasen, tritt gänzlich zurück vor der rein innerlichen Bewegung. Sie selbst erklärt immer wieder, daß sie „auf alles Außergewöhnliche so wenig Wert lege", daß ihr Weg der des nackten Glaubens sei, d. h. des aller sinnlichen Zeugnisse, aller objektiven Gründe der Überzeugung und aller kirchlich-hierarchischen Stützen bloßen Glaubens[1]), daß ihr Weg durch Nacktheit, Vernichtung und Prüfungen führe, die nicht durch etwas Außerordentliches, sondern durch die „Zügellosigkeit ihres eigenen Temperaments" verursacht seien. So greift bei der Beschreibung dieser Zustände neben dem parabolischen Ausdruck die psychologische Analyse in Nachahmung der heiligen Therese ein, wenn auch nicht mit gleich genialem Vermögen; so wirkt zugleich das deskriptive Verfahren, wie es François de Sales sie lehrte.[2])

Das Wesentliche und ihr Eigene war nun aber, daß sie diese Stufenfolge selbst in den rhythmisch bewegten Fluß des Gefühls zurückbrachte und aus der logischen Sonderung löste, daß sie zugleich nun, entsprechend der neuen Zeitlage, mit ihrer angewachsenen Rationalität den Gegensatz des Erlebens zur Reflexion bewußt geltend gemacht hat. Bei Seuse hatte die naive religiöse Erfahrung ihre flüssige Aussprache durch die musikalische Form der Darstellung erreicht. Bei Therese, durch die das neue beschreibende Verfahren zuerst ausgebildet wurde, standen die unterschiedlichen Zustände für sich da. Bei den Religiösen des 17. Jahrhunderts gibt der Stufengang nur ein leichtes lockeres Gerüst und bestimmt nicht eigentlich den inneren Aufbau, und durch die Vordeutungen und Vorsehungen, in denen Gott bis in die kleinsten Dinge die Seele planmäßig leitet, „als vergäße er um ihretwillen alles andere", strömt die Eine Leidenschaft. Ströme, *torrents*, nannte Frau Guyon ihr mystisches Hauptwerk. Sie erzählt, daß in ihrer Gefangenschaft und später in der Abgeschiedenheit ihre Unterhaltung war, ihren Seelenzustand in Versen auszudrücken, „wie ein Vögelchen, das Gott in einem Käfig hält zu seiner Lust und das singen muß, seine Lage auszufüllen"; auf Zetteln, Tafeln, an die Wände schrieb

---

[1]) Vie etc. I, 29, 8; II, 80. Vgl. dazu auch Hoppe, a. a. O. S. 472, 487.
[2]) Vgl. bes. I, ch. XI, 3; ch. 28, 5.

sie oft fünf, sechs Lieder den Tag, vielfach nach profanen Melodien, eine Dienerin oder besuchende Freunde sangen sie ihr.[1]) Dieses lyrische Empfinden sucht nun nicht mehr wie im Mittelalter nach einer musikalischen Form, begnügt sich nicht mit den Augustinisch emporlangenden Gebetsergüssen, sondern vermag den Fluß der Seelengeschichte in dem Reichtum der Nuancen und Übergänge eigentlich wiederzugeben. So wird zumal die Bekehrungsgeschichte zu einer künstlerisch bedeutenden Darstellung. Das leise Anwachsen der Leidenschaft, die stillen Ahnungen, „sachte sich tragen lassen, ohne aufzumerken und zu unterscheiden" — es sind ihre eigenen Worte —, Sehnsucht, Verlassenheit, Verzweiflung, Verlust des Geliebten, Suchen des Verlorenen, Genuß der Gegenwart in idyllischer Waldeinsamkeit sich auslebend, das Gegeneinander schwankender Regungen, das gedanken- und wortlose Sicheinsfühlen und Eins- und Einfachsein. In den Verkehr mit Gott verwebt sich die Liebe zu einem andern Menschen, die aus der Leidenschaft für Gott gedeutet wird: eine jener Seelenfreundschaften, wie sie im Mittelalter dem religiösen Gefühl Nahrung gaben, aber nun hier offen ausgesprochen in den wechselnden Lagen: unbewußte, traumhafte Regungen, Unruhe und Furcht, die „sanft, friedsam, von Vertrauen und Hoffnung belebt war", die Empfindung von Weite und Unermeßlichkeit und innerer Leichtigkeit, schließlich die „vollständige Einheit", wo der Freund im Gefühl nicht mehr von Gott unterscheidbar erscheint. Frau Guyon selbst beschreibt mehrfach die Bewegungsform der Leidenschaft als die Wirkungsform Gottes in ihrer Seele: *„O Amour! s'il y a un coeur au monde duquel vous soyez pleinement victorieux, je puis dire que c'est ce pauvre coeur! ... vous vouliez me mettre en toutes sortes de positures afin que je ne vous résistasse plus. et que je fusse à tous vos vouloirs, sans retour ni reserve ... Vous m'éleviez au ciel; plus aussitôt vous me jettiez dans la boue; puis de la même main vous me replaciez d'où vous m'aviez jettée. Je voyais que j'étais le jeu de votre amour et de votre volonté, la victime de votre divine justice; et tout m'était égal."*[2]) Sie hat für das „ständige Spiel", das Gott mit der Seele führt, die ohne alles Eigeninteresse sich ihm hingab, den Vergleich mit dem Meer, das mit seinen Wellen spielt und sie immer wieder um so tiefer in sich zurücknimmt, je im-

[1]) Vie etc. III, 2. 12. 20, 5; cf. Guerrier, Md. Guyon 1884, S. 491f.

[2]) II, 22, 9. 20. 24, 9. 21, 4—8.

petuoser es sie gegen die Felsen branden oder im Sand versinken ließ. Eine Feder, ein Blatt im wehenden Wind, ein Rohr, bald zu Boden geworfen, bald hochgerichtet, sind ihre Bilder für die Relation der Seele zu Gott. Apokalyptische Vorstellungen mischen sich ein, welche diese gegensätzliche Bewegung als das letzte furchtbarste Martyrium, das der heilige Geist, der Geist der Liebe fordert, interpretieren lassen.[1]) Richtiger hat das Philipp Moritz verstanden, indem er feststellte, daß die frommen Seelen mit Gott einen Roman aufführten: er hatte diese Erfahrung aus der von Frau Guyon beeinflußten Frömmigkeit seiner Jugendumgebung gewonnen. Das souveräne Recht der Leidenschaft war in dieser Selbstbiographie zum Durchbruch gekommen; in diesem Sinne wurde hier die Unabhängigkeit des persönlichen religiösen Lebens von äußeren Traditionen und kirchlichen Vermittlungen behauptet; Frau Guyon erklärte, daß ihr zustände, nur zu Christus selbst, nicht zu den Heiligen zu beten. So hat sie auch mehr in der protestantischen Welt als in der katholischen Kirche gewirkt.[2]) Die Nachempfinder mochten aus dem Kopfe kommende Empfindsamkeiten geben: in ihr selbst lebte, wie in den großen mystischen Frauen des Mittelalters, die starke ursprüngliche Leidenschaft.

Aus dieser gleichsam verweltlichten Mystik kommt die Aussprache der subjektiven gefühlsmäßigen Reaktion auf die inneren Erfahrungen. Den recht menschlichen Zustand wonnetrunkener Hingebung beschreibt sie so nicht als Verzückung wie die heilige Therese, sondern als die dauernde Verfassung ihres inneren Lebens. Sie hebt dabei das Erhobensein über alle Motive und Vernunftgründe heraus: „Wem die Liebe noch Freiheit läßt, an sich selbst zu denken, der liebt nicht recht oder kann doch besser lieben." Sie findet, daß der Verstand und die Selbstbeobachtung die höchsten Erlebnisse zerstört, Zweifel und Unsicherheit bringt, sie erzählt, wie sie ohne Besinnung „wie eine Wahnsinnige" von ihrem übermäßigen Gefühl sich zu entscheidenden Handlungen treiben ließ; reflektieren, sagt sie, ist Untreue. *La vue propre est comme celle*

[1]) III, ch. 7, 8—12.

[2]) Durch den Herausgeber Peter Poiret, der dann auch Tersteegen zu ihrer Verbreitung anregte (1749). Durch Fleischbein in Pyrmont, vgl. Moritz 'Anton Reiser'. In England Übersetzung durch Cowper 1806. Bei den Methodisten in Amerika gegenwärtig wirksam, vgl. Guerrier, Md. Guyon, S. 496. Ihre Wirkung in d. Schweiz, vgl. Sainte-Beuve, Port Royal 1e ed., préface: ihre Spuren in Lausanne 1837. In Lausanne 1767—90 eine 40bänd. Edition ihrer Werke.

du Basilic, qui tue.[1]) So finden hier die Fragen: Was bist du? Was tust du? Was denkst du?, die auch sie sich stellt, eine andersartige Beantwortung: „Ich handle, rede, wie die andern Menschen, sogar auf eine freiere, weitere Art, die niemanden irre macht und allen gefällt, aber ich weiß nicht, was ich tue oder sage, noch, warum ich das tue oder sage, noch, was das ist, was mich so reden läßt."[2])

Aus diesem Grundgefühl versteht nun Frau Guyon wesentliche Bewußtseinszustände, die über den eigentlichen Bezirk der Religiosität hinausreichen: das Mitgefühl, die sittliche Beurteilung, das Verstehen eines Schriftstellers, die eigene produktive Tätigkeit. Hier bringt sie vollends die Mystik vom Himmel auf die Erde und berührt sich mit Shaftesbury, der gleichzeitig von dem pantheistischen Erleben aus sich der zeitüblichen Ableitung der altruistischen Neigungen aus dem Egoismus entgegensetzte. So beschreibt sie die grenzenlose Nächstenliebe einer „egoistischen Seele" als ein natürliches Ausströmen der Überfülle Gottes in der Seele: *dans cette violence je ne pouvais plus vivre: mon coeur ne souhaitait que de verser en d'autres sa surabondance*; und sie findet die Erklärung, daß eine solche durch Gott gewirkte „Anziehung" seitens einer andern Kreatur eine im Seelengrunde vorgehende Regung des Göttlichen ist: „da alles, was diesen Seelengrund aufrührt, eine Perzeption Gottes herbeiführt, der ohne solche Regung nicht perzeptierbar wäre, weil die Seele ganz in ihn überformt ist, so bringt die aus dem Grunde aufsteigende Neigung gegen eine bestimmte Kreatur Gott zur Perzeption, auf eine um so stärkere, innere, unsinnlichere Weise, je höher der Grad der Seele ist".[3]) Hier setzt freilich auch die empfindsame Art schweigenden Seelenverkehrs ein, die als ein gegenseitiges Kommunizieren der Gnade gefaßt wird und in religiösen Konventikeln nur zu sehr Schule machte: zur Bestätigung solcher Relationen verweist Frau Guyon auf jene Szene in den Konfessionen Augustins, wo er und Monnica im Gespräch nach neuplatonischer Technik sich gemeinsam zu wortlosem Schauen erheben.[4]) Dann aber zeigt sie, daß die sittliche Beurteilung eine gefühlsmäßige, von keiner willentlichen Mitwirkung der Aufmerksamkeit begleitete Reaktion des Seelengrundes sei, ein

[1]) I, 29, 11; II, ch. 8, 4.
[2]) III, ch. 9, 9 (ein Tagebuchblatt vom 20. September 1688).
[3]) II, ch. 22, 3; III, ch. 10, 12—14, besonders S. 114.
[4]) II, ch. 22, 6.

Empfinden, *sentir, impression intérieure*: „Ich finde, daß in mir etwas ist, das das Böse verwirft und das wahrhaft Gute billigt. Ebenso ist es mit der Übung der Tugenden: dieser *esprit droit* unterscheidet ursprünglich die wahre Tugend von der falschen.“ Von dieser Einsicht in die sympathischen Beziehungen aus wendet sie sich leidenschaftlich gegen alle *vertu raisonnable*, von der auch nicht die „geheimste Idee zurückbleiben dürfe“.[1]) In demselben Sinne spricht sie von ihrer schriftstellerischen Produktion: *Ce qui me surprenait le plus, était que cela coulait comme du fond et ne passait point par me tête.*[2]) Und sie schildert, wie sie sich durch die Lektüre des Buchs der Könige vorbereitete, um über David zu schreiben: „Ich wurde in eine so enge Vereinigung mit diesem Patriarchen versetzt, daß ich mit ihm wie mit einem Gegenwärtigen verkehrte, nicht in Bildern, Zeichen, Figuren, meine Seele stand solchen Dingen fern, sondern auf göttliche Weise, in unaussprechlichem Schweigen und vollkommener Realität. Ich verstand, wer dieser heilige Patriarch war, ... und alle Umstände der Zustände, die er durchlebt hatte.“[3])

Schopenhauer fand in der Autobiographie dieser „schönen und großen Seele“ ein „spezielles, höchst ausführliches Beispiel und faktische Erläuterung der von ihm aufgestellten Begriffe“[4]) und stellte diese Schrift bereits mit den „Bekenntnissen einer schönen Seele“ im ‘Wilhelm Meister’ zusammen. Aber auch bei Rousseau werden wir ihr begegnen.

II.

Das literarische Selbstporträt.

Je vous avoue que je suis furieusement pour les portraits; je ne vois rien de si galant que cela. — Les portraits sont difficiles et demandent un esprit profond .... So plaudern bei Molière[5]) die preziösen Damen Anno 1659. Sich selbst und andere Herren und Damen aus der Gesellschaft in Worten abzuschildern, war eine nun schon überlebte Mode der vornehmsten Pariser Unter-

---

[1]) II, ch. 8, 5; III, ch. 10, 16.

[2]) II, ch. 11, 5; ch. 21, 8f.; 21, 1f.

[3]) II, ch. 22, 4.

[4]) Schopenhauer, Welt als Wille, viertes Buch § 68 (Reklam 493 u. 501).

[5]) Molière, Précieuses ridicules (November 1659), in d. Edit. Grands Ecrivains II, S. 81f.

haltung um die Mitte der 50er Jahre gewesen. Es war das doch nur ein Symptom des Interesses an der Individualität, das sich in der allgemeinen Herrschaft des literarischen Porträts in der Literatur aussprach und in der Autobiographie die selbständige Ausbildung dieser Form herbeiführte. Hier schließen sich nun die durch unsere Geschichte fortlaufendeu Fäden zusammen. Untersuchungen des literarischen Porträts in der neueren Literatur, die eine allgemeine Anknüpfung ermöglichen würden, liegen nicht vor.[1]) So müssen wenige Andeutungen genügen.

Die zusammenfassende beschreibende Charakteristik der Persönlichheit trat in der neueren Selbstdarstellung in zwei Formen auf, welche in der antiken Literatur ihre Parallelen, und z. T. wenigstens sicher, ihre Vorbilder haben. Zunächst war sie eine selbständige Form ausführlicher biographischer Schilderung: hier wirkte Sueton durch das Mittelalter fort, und Cardano brachte die Vollendung; das liegt jetzt außerhalb unserer Betrachtung. Sodann aber erschien sie als ein Glied in umfassenderen Formen, schon im Mittelalter nicht nur in der Historie oder erzählenden Biographie, sondern auch in der Dichtung, wie bei dem spanischen Erzpriester von Hita. Dann wurde sie in den Bürgerchroniken in großem Umfang geübt, und in der humanistischen Biographie war sie ein wesentlicher Bestandteil. Jenseits unseres Gebietes ist wenigstens an die wichtigsten Erscheinungsformen solcher Charakteristik zu erinnern. Die meisterhaften allseitigen Darstellungen politischer Persönlichkeiten in den venezianischen Gesandtschaftsberichten sind durch Ranke, der nach ihnen seine eigenen Charakterzeichnungen gebildet hat, berühmt geworden; die Verpflichtung der Gesandten zu solchen relazioni geht bis ins 13. Jahrhundert zurück; infolge des Brandes der Bibliothek ist hier die Zeit des Hervortretens von Porträts nicht mehr feststellbar, aber angesichts der Bürgerchroniken dürfte wohl eine selbständige, von der antiken Historie unabhängige und ihre parallele Entstehung anzunehmen sein; die französische Diplomatie ahmte diesen Brauch der Italiener zum mindesten seit dem 16. Jahrhundert, die englische seit Beginn des 17. Jahrhunderts nach.[2]) Es war die grundsätzliche Auffassung der Realpolitiker wie

[1]) Der Versuch von Max Kemmerich in 'Die Charakteristik bei Machiavelli' ist durchaus unzulänglich (Leipzig, Hist. Diss. 1902). Vgl. darüber auch in Hist. Zeitschr. 1903, Bd. 92.

[2]) Vgl. Ranke, Französische Gesch. V. Dazu Boislisle in Annuaire-Bulletin de la société de l'histoire de France, 33 (1896) S. 206. Ein Diplomaten-Porträt

der Historiker, die Persönlichkeiten als die entscheidenden Kräfte der Geschichte anzusehen. In der Historie selbst konnte das Überhandnehmen der biographischen Charakteristik, vor dem Machiavelli durch sein Stilbewußtsein bewahrt worden war, noch vor der Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien als eine Gefahr gekennzeichnet werden: daß „die Geschichte auf eine Sammlung von Biographien reduziert" würde.[1]) Und Mascardi hat in seiner 'Arte della Historia' (1636)[2]) in dem Traktat 'Struktur der Geschichte' ein eigenes Kapitel über die persönliche Beurteilung seitens des Historikers, wobei er von der Tatsache eines bestehenden Streits über die Berechtigung der Porträts ausgeht. Er bezeichnet die zusammenfassende Charakteristik als den Kontrapunkt der Erzählung und stellt ihre Stilgesetze aus den antiken Historikern fest. In der Historie scheint nun der Ort gelegen, von wo aus das Porträt in den französischen Roman überging, um von da aus weiter zu wirken, während die verbreiteten Charaktere Theophrasts mit ihren zugespitzten Rollen hier von weniger unmittelbarem Einfluß sein mochten. Roman, Memoiren, Geschichtschreibung waren im Frankreich des 17. Jahrhunderts noch keine streng gesonderten Gattungen, die große Tragödie selbst war die wahrhaft nationale und populärste Form der Historie. In einer zeitgenössischen Bibliographie werden die „großen" Romane unter der Rubrik Historia mixta, zusammen mit Büchern etwa über den Kult der Ägypter, katalogisiert.[3]) Frl. von Scudéry selbst erklärte, die Romane seien eine Art der Poesie, hätten jedoch noch mehr von der Geschichtschreibung.[4]) Während sich im Schäferroman meist nur Beschreibungen nach Gemälden in Nachahmung der antiken ἐκφράσεις finden,[5]) ist das Porträt in den Scuderischen Romanen[6]) das Hauptelement der inneren Form: die Darstellung des zeitgenössischen gesellschaftlichen Lebens, welche

von Louis XIII. auch bei Herbert v. Cherbury, Autob. ed. Lee S. 192—194. Obwohl geheime Dokumente, zirkulierten die Relazioni in Kopien in allen guten Bibliotheken.

[1]) So Bentivoglio in s. Kritik der Gesch. Flanderns von F. Strada in s. Memorie (1642) S. 161—163.

[2]) Mascardi, Arte Historica, ed. Bartoli, Tratt. V cap. 3.

[3]) Vgl. Brunetière, Etudes critiques IV, 38.

[4]) Célamire (1671) S. 15.

[5]) Ein solches Porträt auch in der berühmten Elegie Ronsards an Janet (Oeuvres ed. Blanchemin, t. I).

[6]) Bes. Artamène ou le grand Cyrus, 1649—53. Clélie 1656—60.

Roman werden wollte, wurde zu einer Folge idealisierter Porträts.[1]) Die Verfasserin vergaß dabei nicht, sich selbst abzuschildern. In den Memoiren herrschte bald dieselbe Übung[2]): hier brachten Retz und Saint-Simon die Vollendung.

Die Loslösung solcher Charakteristiken und ihre Ausbildung zu einer selbständigen kleinen autobiographischen Gattung scheint eine Ursache zu haben in den Anforderungen, welche aus der Beziehung des Autors zum Publikum entspringen. So waren im alten Rom die autobiographischen Schlußgedichte hervorgetreten. Während ein spanischer Novellist der „üblen Neugier, vom Leben der andern wissen zu wollen" dadurch begegnete, daß er sich in der Vorrede als ein schlimmerer Lazarillo vorstellte, gaben die Scarron und Voiture, die Fléchier und Saint-Evremond und wie sie alle heißen[3]) meist mit dem galant koketten Ton der Selbstverspottung eine Beschreibung ihres Äußeren wie ihres Charakters. Die Biographiensammlungen[4]) mochten hier die nächste Anregung geben. Als äußere Form behauptete sich auch hier der Brief, in der Regel an eine Dame gerichtet. Aber zugleich wird nun die Vorrede der eigentliche Ort für eine solche Übung und bleibt es bis ins späte 18. Jahrhundert. Auch England folgte mit solchen Schriftstellerporträts[5]), in Deutschland hat sich selbst Leibniz mit ernster Wendung daran beteiligt[6]) und auch noch d'Alemberts Schriften findet sich sein Selbstporträt vorgesetzt.

Die Porträt-Mode, welche in den Pariser Salons in den Jahren 1657/58 auf der Höhe war und von da aus sich über die Bourgeoisie und die Provinz verbreitete[7]), ist infolge der Schreib- und Druck-

---

[1]) Vgl. Cousin, Société française au 17e siècle.

[2]) Auch in der politischen Presse und politischen Rapports. Vgl. Boislisle, a. a. O. S. 214f.

[3]) Auch Bussy-Rabutin in der 'Histoire amoureuse des Gaules' (1660). Mlle. de Gournay in 'Peinture des moeurs' u. a. Vgl. Galerie des Portraits de Mlle. de Montpensier, préface (ed. Barthélemy). Ein gewisser Cantenac (1662) bei D'Israely, Liter. Miscellaneas, S. 296f.

[4]) Jovius, Thevet. Scévole de Sainte-Marthe.

[5]) Farquhar, Brief an eine Lady u. a. Cf. d'Israeli, Literary character, S. 296.

[6]) In Böhmer, Magazin für Kirchenrecht usw., 1. Stück, S. 100f. Abgedr. in Müllers Bekenntnissen merkw. Männer III, 39, 4f.

[7]) Über das Grassieren der „Mode" — so wird sie in den Porträts selbst bezeichnet — bei jedem „petit garçon", jeder „fille et femme" cf. Galerie ed. Barthélemy S. 180, 267, 271, 288 u. a. — Vgl. auch Huet in s. Commentarii S. 193 und den Artikel im 'Mercure galant.' Dez. 1704 (abgedruckt bei Boislisle, a. a. O. S. 213). — Die Verspottung der Mode bei Molière und Scarron: cf. Boislisle a. a. O.

lust der Zeit[1]) und des allgemeinen Interesses an den Spitzen der Gesellschaft buchmäßig festgelegt worden, sodaß eine genauere Beschreibung möglich ist. Wann überhaupt zum ersten Male ein solches Unterhaltungsspiel in Paris aufgetreten sein mag, dürfte schwer feststellbar sein und ist von geringerem Belang, wo damals allenthalben und selbst in dem geistlichen Briefwechsel, wie bei François de Sales, die Ansatzpunkte dazu gegeben waren. Anno 1657 hatte Frl. von Montpensier, die „grande Mademoiselle", die Kusine des regierenden Königs, die Initiative. Ihrem distinguierten Zirkel gehören die Subjekte der 59 Miniaturen an, welche sie im Januar 1659 als ihre „Galerie" offiziös drucken ließ, in wenigen Exemplaren nur für Freunde bestimmt.[2]) Es sind darunter 14 wirkliche und mehrere fingierte Selbstporträts. Sogleich brachten die Buchhändler eine andere umfangreichere Sammlung von über 100 Porträts heraus; das meiste aus der Galerie selbst war ihnen unzugänglich, dafür traten Personen von nicht ganz so hohem Rang ein.[3]) Über den Ursprung der Übung wurde schon damals diskutiert; man ging dabei bis auf Theophrast, Horaz' Satiren, Philostrat und Lukian, Montaigne und die zeitgenössischen Biographiensammlungen zurück: die herrschende Ansicht war doch, daß Frl. von Scudérys Romane, der 'Grand Cyrus' und die 'Clélie' die Veranlassung gegeben hätten,[4]) sie werden auch direkt in den Porträts als Vorbilder zitiert[5]) und als

[1]) Über die Schreibmanie, wie in dieser Gesellschaft Unterhaltungen sofort schriftlich fixiert, über die „Conférences" Protokoll geführt wurde usf. Belege in Retz' Mémoires (ed. Grands Ecrivains) II, 112, 273, 276f., 332, Anm. 5; bei Sainte-Beuve, Port-Royal I, 197 (1617); bei Mlle. de Montpensier, Histoire de la Princesse de Paphlagonie (wo die beiden Damen ihre Unterhaltung schriftlich von einem Zimmer zum andern führen); bei Huet, Commentari S. 254.

[2]) Gedruckt in Caen auf Befehl und Kosten von Mademoiselle in 60 Exemplaren nach Huet, in 30 Exemplaren nach Segrais. Abgedruckt als Divers Portraits in Mem. de Mlle de Montpensier, Nouv. Ed. 1735 Amsterdam, Bd. IV. Vgl. Brunets Manuel de bibl. II, 770. — Im folgenden als Ed. I.

[3]) Im folgenden als Ed. II. — Das Genauere im Bulletin du Bibliophile 1889 S. 447—453. Das achevé d'imprimé der Sammlung (113 Porträts, darunter 18 aus der Galerie) ist schon vom Januar 1659. — Abgedruckt ist von E. Barthélemy 1860 als Galerie des Portraits de Mlle. de Montpensier eine Sammlung von 152 Porträts, darunter 36 Selbstporträts.

[4]) Tallement des Reaux bezeichnet die Scudéry als die Erfinderin der „sotte mode" (1658) Historiettes VIII S. 59 (ed. Monmerqué et Paris), die Vorrede zu Ed. II (bei Barthélemy S. XVII) will der Scudéry rendre l'honneur qui lui appartient. — Vgl. auch Sorel, Bibliothèque française (Ed. 2 1667 S. 156).

[5]) Z. B. Porträt 32 in Ed. I (od. 1735 S. 216f.). Einmal auch der 'Amadis' zitiert; Porträt 49 S. 29 z. B.

Rückwirkung erscheint dann wieder in der 'Clélie' der Porträtsport als ein Gesellschaftsspiel der alten Römer, der Brutus, Scaurus, Lukretius usf. Die grande Mademoiselle selbst behauptet, ihre Modelle aus Holland zu haben;[1]) dort hatte der bekannte Dichter Konstantin Huyghens am Beginn des Jahrhunderts in Theophrastscher Art eine Sammlung von Charakteren „Printen", aus der Gegenwart herausgegeben,[2]) so daß eine ähnliche Unterhaltung in der Haager Gesellschaft nicht unwahrscheinlich wäre. Jedenfalls ist die Mode keine vereinzelte Erscheinung. In dem Kreise, den Madame d'Epinay 1750 als ihre „Bären" um sich versammelte, erscheint das Porträt wieder unter den mannigfachen Unterhaltungsformen;[3]) im 19. Jahrhundert gab es in England Stammbücher aus losen Blättern mit vorgedruckten Rubriken für solche Selbstporträts; in der Gegenwart erscheinen die Porträts aus der Gesellschaft in New York gleich gedruckt in den 'Town Topies'. Es scheint von Interesse, hier einmal eine geschichtliche Form der Selbstdarstellung nicht in einem individuellen Kunstwerk, sondern in einem gesellschaftlichen Kollektivwerk betrachten zu können.

In dem leichten galanten Spiel, das die virtuose Geistigkeit und die Herrschaft über die Sprache zeigen soll, wo man den unausbleiblichen Spott gern hinnimmt, weil er nur gegen Leute von Bedeutung sich zu richten pflegt und annehmlicher ist als Mitleid, wo man Freunden und Freundinnen ein Porträt schenkt, es in einer Viertelstunde hinzuwerfen sich rühmt, es auch während der Unterhaltung, wo immer Tinte und Feder zur Hand ist, auch wohl in Versen, improvisiert oder eine Dame vor ihrem Spiegel belauscht: *ah, je pensais à faire mon portrait* — in all der geistreichen Tändelei macht sich doch ein spezialisiertes psychologisches Interesse, ein psychologischer *goût* geltend. *Je discerne fort les qualités et les humeurs des personnes que je fréquente*, heißt es da einmal,[4]) *découvrir l'intérieur* wird als die allgemeine Absicht bezeichnet, die Bedeutung der individuellen Besonderheiten hervorgekehrt: ein *je*

---

[1]) Md. de Montpensier, Mem. ed. Chéruel III S. 181, cf. Divers Portraits Ed. I (1735) S. 77 u. 197. — Retz will schon um 1642 solche Porträts gemacht haben: Mem. Ed. Grands Ecrivains I, 196.

[2]) Huyghens, Otiorum libri VI (1625).

[3]) Cf. Epitre à Tiran le Blanc, abgedruckt im 'Journal helvétique', September 1762. Entsprechende Sammlungen z. B. von Md. de Genlis (um 1780), cf. Grimm-Diderot, Corr. litt. V, 58.

[4]) Ed. Barthélemy S. 166.



ne sais quoi, das eine wesentliche Unterscheidung unter den Menschen begründe, sei schon im Äußeren zu finden, im Geistigen aber herrsche eine noch weit größere Ungleichförmigkeit unter den Menschen als in den Werken der Natur.[1]) So sagte damals Pascal: *A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux; les gens du commun ne trouvent pas de différence entre les hommes.* Und Saint-Evremond warf den französischen Historikern vor, in ihren Porträts die zarten Nuancen und das Persönliche, Particulare nicht ausgedrückt zu haben.[2]) Daß man sich selbst genau kenne, besser als es einem andern möglich wäre, und das treueste Porträt au naturel von sich geben könne, ist das herrschende Bewußtsein. Typisch spricht es La Rochefoucauld in seiner Selbstschilderung aus: „Ich habe nun genug studiert, um mich gut zu kennen, und mir fehlt nicht die Assurance, um frei zu sagen, was ich von guten Eigenschaften haben kann und offen meine Fehler einzugestehen.[3]) So kennen sich auch in der Tragödie Racines die Personen nur zu gut. *Se comminuquer d'une manière honnête et raisonnable* und als Grundlage dieser gesellschaftlichen Kunst die Beobachtung seiner selbst wie der andern Menschen — das wird als ein wesentliches Merkmal des vollendeten Menschen in den zeitgenössischen Definitionen desselben herausgehoben.[4]) Der Bedeutung solcher Unterhaltungen für die Verfeinerung und Bereicherung der Sprache war man sich schon damals bewußt, über die Gegenwart hinaus sollte der Nachwelt ein Dienst geleistet werden mit den Abschilderungen, die man mit den Biographien Plutarchs und Suetons verglich.[5])

Die gesellschaftliche Lebenskunst bestimmt nun auch die Art, in welcher in diesen Porträts die beschreibende Charakteristik geübt wird. Es ist wieder die positivistische, von außen herangehende Auffassungsweise, bei der man sich selbst wie die andern Menschen in den verschiedenen Relationen zur Umwelt beobachtet:

---

[1]) Ed. Barthélemy, Préface S. XVII f.

[2]) Zitiert bei Griffet, Traité des preuves de la vérité S. 332.

[3]) Portrait de La Rochefoucauld (1658), besonders gedr. in s. Werken, Grands Ecrivains I, 6. Ebenso in den Divers Portraits Ed. I N. 4 (Ed. 1735 S. 98) und Ed. Barthélemy N. 24. 62. 60. 104. Anders nur die Abbesse de Caen (Selbsttäuschung durch Eigenliebe). (Ed. 1735, S. 124.)

[4]) Mére, L'honnête homme, zit. bei Rébelliau a. a. O. S. 394.

[5]) Préface zu Ed. II. Bei Barthélemy S. XVI f. Über die sprachliche Bedeutung Genaueres bei Rébelliau in Jullevilles Histoire V, 397 f.

so ergeben sich die verschiedenen einzelnen Eigenschaften, aus denen dann das Chrakterbild zusammengesetzt wird. Diese Darstellungsweise ist durch ihren Ausgangspunkt der in der religiösen Erfahrung wurzelnden Beobachtung entgegengesetzt. Aber sie unterscheidet sich auch durchaus von der bei Theophrast und dem von ihm hier bedingten Molière samt den zahllosen Nachahmern üblichen Charakteristik, obwohl sie mit ihnen in der von außen kommenden Richtung übereinstimmt. Denn dort erscheint eine einzige Eigenschaft, die dann in den mannigfachsten Äußerungen mehr oder minder allseitig gekennzeichnet wird, als Merkmal der Eigenheit des Individuums. Während hier grade das Nebeneinander möglichst aller Eigenschaften bei jedem Einzelwesen gesehen wird und das Individuum nicht sowohl in der verschiedenen Mischung dieser allgemeinen Eigenschaften als vielmehr in den Nuancen, durch welche möglichst jeder Einzelzug besonders erscheint, zur Auffassung gelangt. Mit diesem Vorbehalt nehmen wir den üblich gewordenen Ausdruck „Eigenschaftspsychologie“ [1]) auf. Sie gelangte bekanntlich im 18. Jahrhundert in der allgemeinen Literatur Englands und Deutschlands zur Herrschaft. Die Verschiedenheiten in dieser Methode sind dann durch Grade der Nuancierung und die Kategorien, unter denen die Eigenschaften aufgefaßt werden, bedingt. In der französischen Porträtgalerie spricht sich das Vermögen realistischen individuellen Sehens in dem Reichtum der Eigenschaftswörter aus; es sind in der Regel 20 bis 40. Die Kategorien aber sind bestimmt durch den Typus des *honnête homme*, wie er in einer großen Zahl von gesellschaftlichen Handbüchern, die die Funktion des Castiglione und Gracian für die Gegenwart erfüllten, beschrieben war. La Rochefoucauld schildert ihn in einer Maxime als den Menschen, der die Achtung der *honnêtes gens* hat, ihren Blicken immer ausgesetzt sein will, der zuverlässigste und treueste Freund ist; Dankbarkeit, Diskretion, Takt, Zuvorkommenheit, Duldsamkeit sind seine natürlichen Eigenschaften; Manieren, Gesten, Redeweise haben für seine Formung eine entscheidende Bedeutung. So zeigen auch die Selbstporträts wieder das von außen her beobachtende Verfahren.

In der Darstellungsweise unterscheiden die Verfasser selbst mehrere „Manieren“. Man kann in bukolischem Stil schildern; *travailler en boucolique*: da greift außer der aus der Schäferdichtung

---

[1]) Vgl. Richard M. Meyer, Goethe-Jahrbuch XXII, 18f.

geborgten Verkleidung des Namens eine allgemeine Verherrlichung Platz in blumiger Sprache und oft in Versform und mit Dichterstellen. Man kann die heroische Form wählen: das ist der Preis der großen Tugenden, wobei der Vergleich mit den Römern und Römerinnen als dem Inbegriff heroischer Größe zu benutzen ist: da herrscht das Vorbild der Scuderischen Romane, nur daß deren überschwengliche Rhetorik etwas gemildert wird. Hier und da wird ein lebendiger Moment gewählt. So schildert Mademoiselle den Prinzen Condé, wie er aus einer Schlacht zurückkehrt, ganz im Stile des 'Grand Cyrus'. Das Feinste ist von der Gräfin Lafayette, ihre erste schriftstellerische Leistung: das Porträt der Mme. Sévigné in ihrem jugendlichen Reiz inmitten der entzückten Gesellschaft. Die Regel aber ist die einfache, sachliche Aufzählung der Eigenschaften, wobei für galante Anspielungen wie für eingehendere Zergliederungen bestimmter Züge Raum bleibt. Die Selbstporträts, bei denen dieses Verfahren durchaus herrscht[1]) und nur einmal eine Ableitung aus wenigen entscheidenden Eigenschaften hervortritt[2]), sind auch hier wieder genauer und nuancenreicher. Das entzieht sich der Analyse. Aber die bestimmten Kategorien und ihnen entsprechend ein herrschendes und selbst von La Rochefoucould in seinem Selbstporträt eingehaltenes Formschema ist in diesen Selbstdarstellungen zu beobachten.

Die äußere Erscheinung gibt den Beginn. Das gilt als eine „von den berühmtesten Malern aufgestellte Ordnung“, gegen die nur wenige sich unter der Begründung auflehnen, nicht mit dem weniger Wesentlichen und Leichteren anfangen zu wollen. Während Labruyère erst in der vierten Ausgabe einige Eigenheiten des Äußern seinem Charakter zufügte,[3]) werden hier ohne Rücksicht auf Bildwirkung die einzelnen Körperteile durchgegangen, bis zu den Fingern, Lippen oder Füßen, nach Gestalt, Konsistenz, Farbe, wobei besonders junge Frauen mit ausführlicher Beschreibung ihrer Reize nicht zurückhalten und das wechselvolle Spiel ihrer Schönheit oder die verschiedenen Momente, in denen sie zur Geltung kommt, hervorheben. Die Stimme einer Dame, la voix d'Iris, wird einmal in einem drei Druckseiten langen Gedicht besungen.

Bei der psychologischen Charakteristik erscheint nun, in

---

[1]) Eine scherzende Selbstverherrlichung N. 40, Ed. I. — Eine billige Satire N. 104, Ed. Barthélemy.

[2]) Nr. 6. Ed. I Marquis de la Rochepose.

[3]) Vgl. Caractères, ed. Grands Ecrivains I, S. XCf.

ungeordneter Folge, der bestimmte Umkreis von Eigenschaften, in denen man die im gesellschaftlichen und Freundesverkehr an sich beobachtete oder öfters auch die als vornehm geltende Haltung schildert. Als Ausgangspunkt dient das Naturell, auch humeur, Temperament, oder der Esprit. Das Temperament, das nach den alten vier Arten bestimmt wird, aber genauere Nuancen erhält und einmal als die „große Triebfeder (ressort) der Seelenbewegungen“ bezeichnet wird, führt mehr zu dem allgemeinen Gebahren in der Gesellschaft, ob verschlossen, lebhaft, schlagfertig, mißtrauisch usw. Der Esprit, der nach Weite, Urteil, Gedächtnis, Bildung, selten Einzelkenntnissen bestimmt wird, führt mehr zu den Konversationstalenten, insbesondere auch Disputierlust, Redefertigkeit oder Briefstil und zu der Art der Lektüre und des literarischen Urteils; bei Frl. von Scudéry treten hier jene Sätze über ihre Fertigkeit in der Anatomie des Herzens hervor. Die Romane sowie eine mit „Bagatellen“ tändelnde Konversation werden fast durchweg als der Neigung entgegen erklärt und eine Vorliebe für ernste moralische reflektierende Unterhaltung behauptet. Von Koketterie, Lüge, Medisance, Spott erklärt man sich insgemein ausdrücklich frei. Eine durchgehende Rubrik ist die äußere Selbstbeherrschung, sie gilt als eine gesellschaftliche Kunst, von der Heuchelei wohl unterschieden. Die verschiedenen gesellschaftlichen Vergnügungen, Versemachen, Musik, Komödie, Tanz, Jagd usw. finden Erwähnung, während eine Indifferenz gegen die Welt, Freude am Alleinsein und Neigung zu klösterlicher Zurückgezogenheit gern affektiert wird. Auch von der Devotion redet man weiblicherseits, von der Intrige selten. Daran knüpfen sich in der Regel die „Passionen“: Ambition, Ruhmsucht, Zorn; Ressentiment gegen bereute Beleidigungen wird meist abgelehnt, Mitgefühl nur unter Vorbehalten zugegeben: es gilt als ein schwächendes, zu nichts gutes Gefühl, das man wohl äußerlich zeigen aber nicht wirklich haben dürfe, sondern dem Volk lassen soll, das nur von Affekten und nicht durch die Vernunft sich leiten läßt.[1]) Der Freundschaftscult steht hier im Mittelpunkt und Treue, Stetigkeit, Diskretion, Kunst, sich den andern zu verpflichten: *rien ne me gagne tant que la confiance,* erklärt Mademoiselle. Der Liebe wird weniger gedacht, Schmeichelei gewöhnlich verpönt. Von diesen Passionen meist getrennt und unter sich verbunden tritt auf, was als Wille, sentiment, coeur, inclination bezeichnet wird. Da

[1]) Typisch auch hier La Rochefoucauld, Selbstporträt, Oeuvres I, 9 f.

kommt denn die Richtung der wohlgeordneten Seele auf das Edle und Ehrenhafte, die Feinfühligkeit für sittliche Beziehungen, die aus Achtung, nicht aus Liebe entspringen, für alles, was die Reputation angeht, und entsprechend der Abscheu gegen das Niedrige und Gewöhnliche zur Aussprache. Der Hauptwille aber ist die Herrschaft über die Affekte: *je me gouverne fort par la Raison* — wie Descartes erklärt hatte: *il ne faut compter pour actions humaines que celles qui dépendent de la Raison.* Der Satz findet seine Beleuchtung auch durch spottende Betonung des Gegensatzes in ironischen Selbstporträts, wo es etwa heißt: „Meine einzige Regel in allen Dingen ist, der reinen und einfachen Natur zu folgen, welche ebensoviel wert ist wie die rechte Vernunft.“ Schließlich scheint doch auch in dieses Rococo-Spiel, ernst oder scherzend, schon die andere Stellung zu Vernunft und Leidenschaft hinein, die wir bei Frau Guyon verfolgten: es gibt nichts in Wirklichkeit Gutes oder Böses, gäbe es dergleichen, so käme nur der Natur die Scham zu, da wir den eigentümlichen Neigungen notwendig folgen müssen, und es ein Wahnsinn ist zu glauben, man könne sich besiegen: wenn je ein Mensch seine Dispositionen zum sogenannten Bösen überwindet, so kommt das daher, daß die anderen Neigungen in ihm doch von Natur die stärkeren waren.[1])

Die hier umschriebene Darstellungsweise gibt doch nur ein ganz einseitiges Bild von der Kunst solcher Charakteristik, wie sie damals in Paris geübt wurde. In der Autobiographie des Kardinals de Retz werden uns nun die meisterhaften Porträts begegnen, welche mit einer der Eigenschaftspsychologie entgegengesetzten Technik an den einheitlichen Kern der Persönlichkeit herandringen. Man hat dieses Eindringen als etwas spezifisch Modernes, als einen für das 19. Jahrhundert kennzeichnenden Fortschritt in Anspruch nehmen wollen und in diesem Sinne Taine und Bourget als die tieferen Charakteristiker den Porträtisten der Renaissance gegenübergestellt. Man wird aber daran festhalten dürfen, daß die Menschenschilderungen der Renaissance die höchste Stufe darstellen in der auf reale Anschauung gegründeten Kunst, die Individualität in ihrer Einheit sehen zu lassen. Was wir etwa darüber hinaus vermögen — abgesehen von der entwicklungsgeschichtlichen Methode und der Auffassung typischer Bewußtseinsstellungen — liegt nicht in der Richtung der künstlerischen Intuition, die in der Gesamt-

---

[1]) Ed. Barthélemy, Nr. 104 und 106.

erscheinung der Persönlichkeit ihre Einheit erfaßt, sondern in einer damit verbundenen objektiven Charakteristik, welche einen individuellen Menschen durch Analyse seines Stils und der inneren Form seiner Werke mit sinnlicher Realität packt.

III.

Die Autobiographie innerhalb der Memoirengattung.

Die verbreitetste Form, in der sich die höfisch-politische Gesellschaft aussprach, waren doch die Memoiren, die sich nun seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts zu der eigentümlichen Gattung ausbildeten, als welche sie sich dauernd innerhalb der historischen Literatur als schillernde irrlichterierende Gebilde erhalten haben. Man kennt die Hauptzüge dieser Gattung: wie hier die große Kunst der psychologisch-politischen Geschichtschreibung der Florentiner in spezialisierter, kleinpersönlicher Richtung umgebildet ist; wie statt der eigentlichen Motive der Handelnden in der Regel die Intrige untergeordneter Personen oder doch die kleinen Motive der Menschen gesehen und berechnet werden, und in dieses Getriebe der geheimen persönlichen Interessen und Parteileidenschaften die höfisch-galanten Passionen, Kabalen und Ränke hineingenommen werden, um das Ursachennetz noch kleinmaschiger zu machen. Öffentliche und private Dinge erscheinen auf gleicher Ebene, die Kenntnis der politischen Größen wird in der Intimität der Familienzimmer gesucht, und was die höchsten Personen in vergessenen Momenten sagten und flüsterten oder was von Gerüchten in die Vorzimmer drang, offenbart nun der Eingeweihte: die Porträts der Akteure kommen da oft mit momentaner Gegenwart heraus. Dann die selbstgewisse dissultorische Subjektivität der Berichterstatter, die aus den Fetzen, die ihnen zu Gesichte kommen, die Geschichte zusammensetzen wollen, und die so entspringende Unwahrheit, die, wo ein persönliches Interesse des Autors im Spiel ist, oft bis zur Lüge geht, indem das Bild der andern Menschen böswillig verfälscht wird zum Zweck der Selbstrechtfertigung. Doch sind die Unterschiede so mannigfach wie nur die Menschen selbst, da bei dem unliterarischen Charakter der Memoiren jeder, der nur die Feder rühren kann, den Zutritt hat, und von den Erinnerungen eines beliebigen Sekretärs erstreckt sich die Gattung bis zu der genialen Wiedergabe des wimmelnden Menschenlebens bei dem Meister der Charakteristik, Saint-Simon.

Für die Autobiographie sind diese Memoiren von Interesse als Massenerscheinung, die in Epochen auftritt, wo ein praktisches Lebensverständnis verbunden ist mit einem Aufruhr der politischen Leidenschaften. Zumal im Verfolg von innerpolitischen Wirren, wo die Passionen aus ihrer Höhle ans Tageslicht kommen müssen, weil das handelnde Leben von jedem einzelnen öffentliche Entscheidung fordert, erscheinen sie in immer größeren, Bibliotheken füllenden Massen, so in der Liga, in der Fronde, in der großen Revolution. Über die spezifisch höfischen Memoiren spreche Saint-Simon: *Je me suis trouvé instruit journellement de toutes choses par des canaux purs, directs et certains et de toutes choses grandes et petites. Ma curiosité, independamment d'autres raisons, y trouvait fort son compte; et il faut avouer que, personnage ou nul, ce n'est que de cette sorte de nourritures que l'on vit dans cours, sans laquelle on n'y fait que languir.* Frankreich war und blieb die Heimat dieser Gattung, obwohl sie spärlicher auch in den andern Ländern erscheint und selbst aus der Atmosphäre des Berliner Hofes schon im Beginn des 17. Jahrhunderts. Während in England von den Staatsmännern in der Regel nur die „Papers“ herauskommen, werden in Frankreich, wenn einmal eine politische Persönlichkeit keine Memoiren hinterläßt, ihre Papiere öfters nachträglich in Memoirenform gegossen. Das Vorhandensein eines Pariser Publikums, das ständige Berücksichtigung fordert, später dann die Besetzung der leitenden Stellen durch geistig und auch literarisch hervorragende Männer statt durch eine herrschende Geburtsaristokratie, mag als Ursache mitwirken; aber man wird hier wohl einmal wirklich eine nationale Eigentümlichkeit substituieren müssen.

Die äußere autobiographiche Form haben diese Schriften vielfach, indem die Verfasser sich nicht nur ständig vor die andern Menschen stellen, sondern auch mit ihrer Geburt beginnen und das gleich mit der sonst wenig üblichen Assurance: *Je suis né le* ... Autobiographien im strengen Sinne können sie doch nur werden, wenn der Autor zugleich als die Hauptperson handelnd auftritt und doch seine Lebensdarstellung nicht wie Friedrich der Große zu einem allgemeinen Geschichtswerk großen Stils gestaltet. Gleich eins der ersten Erzeugnisse der Memoirenliteratur ist eine Autobiographie solcher Art und bezeichnenderweise zugleich die erste[1])

---

[1]) Von Christine de Pisan abgesehen.

weltliche Selbstbiographie einer Frau: Magarethas von Valois, der geschiedenen Gattin König Heinrichs IV., der Tochter Katharinas von Medici[1]) (um 1597). Im leichten Konversationston hingeworfen, elegant, voll Esprit, in der gebildeten, gelehrt bilderreichen Sprache der Zeit, gibt sich das Buch für das gelegentliche Werk eines müßigen Nachmittags aus, das als ein schwerfälliger „kleiner Bär“ zur rechten Formung an den höfischen Schriftsteller und Bewunderer der Frauenschönheit, an Herrn von Brantôme, geschickt wird. Es ist ein Meisterstück in der Kunst, wenig zu sagen, ein Leben, an dem viel zu verschweigen und zu vertuschen war, in diskreter Darstellung überzeugend für den Moment zu arrangieren, über alle Untiefen mit Eleganz und Malice hinwegzugleiten. Und inmitten des Wettspiels ihrer königlichen Familiengenossen um die politische Macht, der Herzensintrigen und höfischen Feste erscheint sie selbst mitintrigierend und glücklich, an diesem Getriebe Anteil zu haben, und triumphierend schildert sie ihre Erfolge als den Ruhm ihres Lebens. So beschreibt sie ihre Seelenverfassung in dem Moment, wo sie würdig befunden ist, als Schmeichlerin und Kundschafterin bei der Königin-Mutter zu fungieren: „Ich schien mir auf der Stelle umgewandelt und mehr geworden, als ich bisher gewesen. Ich begann, Vertrauen zu mir selbst zu gewinnen ... Meine Seele empfand, was sie noch nie empfunden, eine so ungemeine Befriedigung, daß ich alle Vergnügungen, die ich bisher gehabt, nur wie Schatten dieses Gutes ansah, einen abschätzigen Blick der Vergangenheit zuwerfend, und die Gewohnheiten meiner Kindheit, Tanz, Jagd, gleichaltrige Gespielinnen verachtend als zu törichte und nichtige Dinge.“ Es ist ein neues Gegenstück zur Bekehrungsgeschichte.

Das eigentliche große autobiographische Kunstwerk aber, das dieser Region angehört, sind die Memoiren des Kardinals de Retz oder sein „Leben“, wie er es selbst nannte.[2]) Noch einmal, in dem

---

[1]) Mémoires de Marguerite de Valois. Nouv. Ed. Société de l'hist. de France, t. 28 (1892). Geschrieben 1597 oder 1598 in der „Gefangenschaft“ im Schlosse Usson, 15 Jahre nach der Ehescheidung 1582.

[2]) Mémoires du cardinal de Retz (1614—79). Ed. Les Grands Ecrivains de la France IX, t. I—V (1870—80). Die erste Ausgabe ist von 1717. — Die ständige Bezeichnung als 'histoire de ma vie': cf. a. a. O. t. I, S. 79, Anm. 1, S. 80, 21 f. u. a. — Die Autobiographie blieb Fragment, endend 1655. Die Darstellung der Fronde (1648—52) nimmt über $^3/_4$ ein. Begonnen ist die Abfassung wohl schon im Gefängnis zu Vincennes 1652, aber spätestens zwischen 1660 und 65 (a. a. O. I, 43 f.) Die letzte Redaktion ist frühestens von 1671 (vgl. Oeuvres a. a. O., t. VIII, S. IV). Über die Abfassung vgl. auch Mem. de Joly (Coll. Michaud XXVI) S. 191.

letzten Zwielicht, erscheint hier die künstlerische Autobiographie der Renaissance. Ein genialer Mensch, der aus der großen Kultur seiner Zeit alle Kunstmittel zur Verfügung hat und mit spielender Leichtigkeit benutzt, als glänzender Causeur bewundert in den Salons, wo Corneille und Molière ihre Stücke vorlesen, weltmännisch geschult in Descartes Philosophie, einer der größten Schriftsteller seiner Nation. Seine eigentliche Ambition ist doch die große Aktion, die politische Macht, die Erlangung der leitenden Stelle in der Regierung Frankreichs, alle großen und kleinsten Mittel wandte er umsonst dazu auf, als einer der entscheidensten Akteure der Fronde. Seine Autobiographie, die er am Ausgang dieser Kämpfe, ein gescheiterter Verschwörer, begann, sollte ihm die ewig lebendige Wirkung auf die Menschen verschaffen, die er als Politiker vergebens dauernd gesucht hatte. Eine veränderte Funktion der Selbstdarstellung macht sich hier geltend. Die Wendung, die sich in den höfischen Salons vorbereitete, ist nun am Abschluß. Es ist nicht mehr die freie Freude an der Spiegelung des eigenen Daseins, nicht mehr die frei von innen schaffende Phantasie, nicht der reine Wille zum Verstehen des Lebens. Die Selbstdarstellung ruht nicht mehr in sich selbst, sondern ist bestimmt durch die Wirkung, welche sie auf die Öffentlichkeit ausüben soll. Nicht mehr die Gestaltung aus der im Gefühl gegenwärtigen Fülle des Erlebens, sondern der Verstand durchsetzt alles und dirigiert alles realistische Lebens- und Menschenverständnis, alles künstlerische Vermögen und alle fabulierende Phantasie mit vollendeter Technik zu wohlberechneten praktischen Zwecken. Nie hat einer berechneter und berückender gelogen und kunstvoller geschwiegen als er. Aber alles ist noch umglänzt von der genialen Anschauung der Wirklichkeit, wie sie dieser großen Epoche eigen war. Es ist das am meisten problematische Phänomen der Gattung.

Der erste Eindruck, dem niemand sich entziehen kann, ist diese überzeugende Gegenwart des vollen unverkümmerten Lebens. Hier steht Retz auf der gleichen Höhe wie Cellini. Aber es ist nun nicht mehr wie bei dem Florentiner der breite einheitliche Strom, der aus der allseitigen Energie der Persönlichkeit immer neu und gleich hervorquillt. Sondern das Individuum scheint eher zurückzutreten, damit das Leben, wie es ist, in seiner ganzen Kompliziertheit, für sich und selbständig dastehe. Die unermeßliche Vielgestaltigkeit der Menschen und Dinge, wie sie Cardano gesehen hatte, ist hier mit souveräner Beherrschung aller Kunstformen

gegenständlich dargestellt, mit einer Biegsamkeit und Beweglichkeit, die sich jedem eigentümlichen Moment anschmiegt und immer wieder für den wechselnden Inhalt einen neuen Eigenton, ein anderes Tempo, ein eigenes Satzgefüge bereit hat. Die großen agierenden Personen, die Führer und Damen der Fronde wie der königlichen Partei kommen alle leibhaftig, mit runder Fülle, nicht bloß im Profil gesehen, heraus, die Lagen, in denen der handelnde Wille sich machtvoll auslebt, scheinen ebenso erschöpft wie die kleinen allzumenschlichen Situationen und Zufälle und die innersten Bewegungen der Egoität; jene berühmten Porträts, an zwanzig an Zahl, die an den Beginn der großen politischen Tragikomödie gestellt sind, scheinen so objektiv, von aller subjektiven Leidenschaft unberührt, daß sie seitdem hundertmal von allen Historikern wiederholt sind und auch Ranke ihnen eine Feinheit und Sicherheit des Pinsels, wie man sie nur bei den großen Mustern finde, nachrühmt. Die Menschen hat Retz da gleichsam nach den Hauptrichtungen ihrer Bewegungskräfte erfaßt, die wesentlichen Eigenschaften nebeneinanderstellend, mit entgegengesetzten Zügen kontrastierend, aus einer kernhaften Anlage in raffiniert nüancierter Steigerung herauswachsen lassend oder in die Gegenwirkung mit andern Anlagen oder von Anlage und Leben zurückverfolgend. Die Geschichtsdarstellung selbst bleibt nicht auf die Bloßlegung des Intrigengewirrs beschränkt, in großem historischen Stil gibt Retz seine berühmte Konstruktion der französischen Geschichte, wo er die entscheidenden Ursachen der Fronde entwickelt, die freie Selbständigkeit des Adels und der unteren Gewalten in ihrem Widerstreben gegen die absolute Monarchie und den Bruch der angestammten Gesetze: so vergegenwärtigt er das Anwachsen der Revolution, in immer schnellerem Tempo, den Barrikaden entgegen: *Le mal s'aigrit, la tête s'éveilla; Paris se sentit, il poussa des soupirs; l'on n'en fit point de cas; il tomba en frénésie.* Und nun das Kampfesspiel selbst, dieses leidenschaftlich aufgeregte Gegeneinander, dieser ruhelose Stimmungswechsel, und der Autor selbst darin, als der eigentliche Held, rückhaltlos seine Fehler offenbarend und mehr Böses von sich aussagend als der ärgste Feind.[1]) Ambition, Kabale, Verbrechen, Verrat, Verleumdung, Ranküne, die giftigsten Pfeile gegen Mazarin, *l'ignorantissime*, nie ohne das treffsichere Detail,

[1]) Vgl. dazu die Urteile von Ranke, Franz. Gesch. V, 213 und von anderen zitierten Mem. a. a. O. I, 30; II, 265 f.



bis in die nervös sich stoßenden Worte spürt man das Fieber des Duells. Straßenkämpfe, zujubelnde Volksmassen: „hoch Retz, hoch der Koadjutor“, Parlamentssitzungen, Staatsrat, Anklagen, Komplotte, offener Zusammenstoß mit dem Gegner — das Feuer ergreift den Leser, er wird erhitzt, fortgerissen, „dies Buch macht mich zum Liguisten, Frondeur, fast zum Rebellen, durch Ansteckung“, erklärte einer der friedfertigsten Menschen, und die Autorität des Regenten geriet in Bewegung wie angesichts eines Staatsstreichs, als diese Memoiren veröffentlicht wurden. Und wie das Leben Ernst und Posse mischt, gibt der große Schriftsteller, um seiner Geschichte, wie er sagt, Kolorit und erheiternden Wechsel zu geben, romanhafte Abenteuer in die großen Aktionen hinein, zeigt er sich selbst als Don Juan, mit Federhut und Degen, den Dolch auch wohl unter dem Priesterrock, hält mit unwiderstehlichem Blick und weltmännischem Sinn all die Komödien fest, und vor dem Höhepunkt eines Dramas, wo es ihm um Ehre und Leben geht, bringt er erst eine Szene, die nur mit Molière verglichen werden kann. Das alles in dem ungezwungenen, scheinbar nachlässigen Ton vornehmer Konversation, mit verdeutlichenden Bildern, die an die modernsten Spiele und Unterhaltungen der Gesellschaft so gut wie an die Fachausdrücke aus Jurisprudenz und Theologie leicht anknüpfen, äußerst ungleich und nicht zurechtgekämmt, an eine Dame der Gesellschaft, vermutlich Mme. de Sévigné[1]) gerichtet.

Diese Vergegenwärtigung des Lebens wird immer ihren zeitlosen, von aller kritischen Einsicht unabhängigen Wert behalten. Aber der Mensch, der sich hier dargestellt hat, offenbart sich doch erst, wenn man das Spiel durchschaut, das hier der Autor, der als Held der Geschichte alles macht, nun noch mit dem geneckten, berückten Leser selbst aufgeführt hat, als die glänzendste und erfolgreichste von allen seinen Intrigen. Denn alles, was da so sich selbst genügend dazustehen scheint, ist nirgends Selbstzweck, immer Mittel, und nicht Mittel künstlerischer Darstellung, sondern mit unerhörter Verwegenheit und künstlerischer Technik und souveränem Spott über Menschen und Wahrheit ist die weite vollblütige Wirklichkeit in den Dienst genommen, um ein von außen bestimmtes wohl berechnetes Bild von dem Helden der Welt darzubieten. In einer einzigartigen Mischung ist dabei die künstlerische Steigerung des eigenen Daseins, wie sie die größten

[1]) Cf. I, 46; II, 582, Anm. 5; V, 106 u. a.

Autobiographien der Renaissance auszeichnet, verbunden mit rückhaltloser Aufdeckung der eigenen Frivolität und zugleich mit bewußtem Trug, der alles, was am eigenen Ich nicht gesehen werden soll, in ein unentwirrbares Netz von Lüge und Verkleidung einspinnt. In dieser Mischung von künstlerisch gestaltender Phantasie und diplomatisch schiebendem Verstande liegt der berückende Zauber dieser Autobiographie, in dieser höfisch frivolen Zersetzung der Überlegenheit des Renaissance-Menschen kommt das Dämonische zur Erscheinung, das frei und offen in seinem Machtstreben darzustellen der geniale Autor sich versagt hat. Die Analyse muß dieses Ineinander, das das eigentliche Wesen der Darstellung ausmacht, auseinanderlegen, wo die Ungleichförmigkeit des vielbändigen Werkes eine zusammenfassende Charakteristik der inneren Form nur an einzelnen Punkten ermöglicht.

Zunächst tritt in der Rolle, die Retz sich gibt, die Ambition hervor, die wirklich sein Leben wie das seiner Zeitgenossen erfüllt hat. Die Richtung der Seele auf große Dinge jeder Art, dieser größte Affekt, der damals so viel erörtert wurde und den La Rochefoucauld,[1]) gerade gegen Retz gewandt, analysierte, das ist auch sein höchster Begriff. Er spricht das mit machiavellistischer Menschenverachtung aus: *Ce qui a le plus distingué les hommes, est que ceux qui ont fait de grandes actions ont vu devant les autres le point de leur possibilité.* Der Machtmensch, der in der italienischen Renaissance so wenig wie im griechischen Altertum sich selbst geschildert hatte, gelangt nun jetzt, wenn auch nicht mit voller Freiheit, zur Selbstdarstellung. Er hat bei Retz die Gestalt des großen politischen Verschwörers und Demagogen, der in der Positur eines antiken Römers auftritt. Sallust und Plutarch gaben die nächsten Vorbilder. In einer Jugendschrift, die er während der Niederschrift seiner Memoiren in den Druck gab, hatte Retz die Verschwörung des Fiesko, die er unter völliger Umwertung seiner Quelle schilderte, dazu benutzt, um den Verschwörer als das Idealbild eines Helden zu feiern, und, gegen Richelieus Tyrannei gewandt, eine Art Lehrbuch der Verschwörungskunst zu geben. Jetzt würdigt er, ehe das Machtspiel angeht, die Rolle, die er spielen wird. „Gibt es eine größere Aktion in der

[1]) Maximes Nr. 160 und 7. Oeuvres (Grands Ecr.) I, 95 Anm. Dazu La Roch.'s Porträt des Kardinals de Retz, ebenda S. 19f.



Welt als die Führung einer Partei? Die Leitung einer Armee verfügt über unvergleichlich weniger Triebkräfte, die eines Staates über mehr, aber bei weitem nicht so feine und zerbrechliche. Ich bin überzeugt, daß größere Qualitäten dazu gehören, um ein gutes Parteihaupt, als um einen guten Kaiser der Welt zu bilden und daß in dem Range dieser Qualitäten die Entschlossenheit neben der heroischen Urteilskraft steht."

Von hier aus gestaltet er zwecks Vorbereitung seine Jugendgeschichte zu einem Meisterwerk zielsicherer psychologischer Entwicklung und Steigerung. Er beginnt mit einem Vorzeichen bei seiner Geburt, das auf die von ihm hervorzurufenden Unruhen vordeutet. Die ausgiebige Erzählung der Ausschweifungen, Duelle, Liebeshändel, Entführungen dient zu zeigen, wie er, ein Geistlicher „mit der wenigst kirchlichen Seele von der Welt", die Befreiung aus dem geistlichen Stande zu ertrotzen sucht. Äußerungen Richelieus über den Autor des 'Fiesko' als einen gefährlichen verwegenen Geist werden als *éloges* zitiert. Die Aussicht auf Richelieus Tod und politische Ausnützung einer hohen geistlichen Stellung wird dann offen als Motiv der veränderten Frontstellung gekennzeichnet und die absichtsvolle Bekehrung des jungen *abbé* zu frommer Erscheinung, demagogischen Almosenspenden nach Cäsars Vorbild und geräuschvollen theologischen Disputationen mit überlegenem Spott zur Schau gestellt. *„Rien ne prépare mieux à la diplomatie que la théologie"*, hätte auch er mit Talleyrand sagen können. Die Schilderung seiner zweiten allmählichen Wendung, die nun zur Fronde führt, ist die bezeichnendste Leistung seiner komplizierten Erfindungs- und Darstellungskunst. Wie er stetig und sicher sich aus seiner pflichtgemäßen Dankbarkeit gegen die Krone herausdrängen läßt in die Opposition, wie die persönliche Spannung von den objektiven kirchlichen Mißhelligkeiten aus anwächst in immer steigender Erbitterung und auf dem Höhepunkt die allgemeinen politischen Gegensätze in die Entwicklung hineingenommen werden und die egoistische Ambition aus der patriotischen Gesinnung Erhöhung und Verstärkung holt; und inmitten dieser fortdrängenden Bewegung immer wieder orientierende Ruhepunkte, Selbstgespräche, in denen die Versuchung, den offenen Weg zu den großen Dingen zu beschreiten, loyal überwunden wird. Und nun die Schürzung des Knotens in ungemein lebendigen Szenen, im Staatsrat, auf den Barrikaden, bis endlich die Szene zum letztenmal sich wandelt und Retz sich in einsamem heroischen Seelenkampf im Stile Corneilles vorstellt. Noch einmal,

erst retardierend ein Sieg des Pflichtgefühls in der großen Seele: „Ich opferte meiner Pflicht ohne Schwanken die süßesten und glänzendsten Ideen, welche die Verschwörungen der Vorzeit mir in Fülle boten, ich verwarf sie, obwohl ich mich seit meiner Kindheit daran genährt hatte ...“ Die Gegenpartei selbst muß die Brücke abbrechen,[1]) auf daß die Rebellion lückenlos begründet sei. Der Held zieht sich zur entscheidenden Entschließung zurück: *„Je m'abbandonnai à toutes mes pensées. Je rappelai tout ce que mon imagination m'avait jamais fourni de plus éclatant et de plus proportionné aux vastes desseins; je permis à mes sens de se laisser chatouiller par le titre de chef de parti, que j'avais toujours honoré dans le vies de Plutarque.“* Die Erwägung der Chancen seiner geistlichen Stellung gibt den Ausschlag. Er ruft die Freunde herein, es ist die Geisterstunde, *minuit sonant: „Nous ne sommes pas si mal que vous vous le persuadez, Messieurs; et je serai, demain devant midi, maître de Paris.“*

Nun beginnt der eigentliche Körper des Werks. „Bis jetzt war ich nur im Parterre oder höchstens im Orchester, Geige zu spielen und zu tändeln; jetzt steige ich auf die Bühne.“ Die memoirenhafte Behandlung verbindet er nunmehr mit dem großen antiken Stil der Geschichtsschreibung der Machiavelli und Guiccardini. Einzelne Momente erreichen diesen Stil: wie Retz etwa die Barrikaden mit zwei Worten, die in zwei Momenten ausgeführt sind, organisiert, nach der Erteilung seiner Befehle sich niederlegt wie Alexander vor Arbela oder seine Erregung über einen verfehlten Parteibeschluß in Versen von Corneille ausatmet. Das Hauptdarstellungsmittel aber sind die langen Reden, wie man sie damals wirklich hielt, in Beratungen, welche jeder entscheidenden Wendung vorangehen, und Überlegungen, welche das Ganze durchziehen, Monologen gleich, in denen er die Lage der Kräfte und Parteien im großen und kleinen überschaut, seine Stellung zu ihnen aufklärt und die einzunehmende Haltung in der reifenden Entschließung begründet. Indem nun diese Erwägungen von dem Helden, der zugleich der Autor ist, angestellt oder doch inspiriert werden, wird das Vernunftsbewußtsein, das sonst nur dem nachträglichen Darsteller zufällt oder von diesem auf die handelnden Personen verteilt wird, in dem Helden selbst personifiziert und einheitlich zusammengefaßt. Nicht,

---

[1]) Über die Erfindung dieser Umstände vgl. Chantelauze, Le cardinal de Retz, S. 40 und Ranke, Franz. Gesch. V, 215 f.

daß er einer der wesentlichen Akteure ist, macht die autobiographische Eigenart seiner Memoiren aus, sondern daß er als das überlegene dirigierende Bewußtsein dieser Intrigen und Interessengeschiebe sich hinter die Erscheinungen stellt. So ermöglicht er es sich, dieses wie selbständig erscheinende Getriebe immer wieder aus seinem eigenen Gehirn entspringen zu lassen. Zumal die Reden mit ihrer Würze von allgemeinen Reflexionen dienen dazu, das reiflich erworbene Ergebnis einer nachträglichen Einsicht in die Abwägung der Chancen zurückzuverlegen in dem Moment der Entscheidung; sie werden konsequent als gleich hinterher schriftlich fixierte Eingebungen eines jede Situation überschauenden Scharfblicks fingiert. Die verschwenderisch ausgestreuten politischen Maximen, die wiederum lieber als Grundlage denn als Folge der Handlungen gegeben werden, setzen dieses Gerüst auch durch die Erzählung hin fort. In demselben Sinn wirkt die Auffassung der anderen Menschen: sie sind feste Größen, deren Faktoren und Hilfsquellen man nur erst ein für allemal festgestellt zu haben braucht, um sie dauernd zu benutzen. So treten jene 17 Charakteristiken an den Anfang, auf daß dann im einzelnen sich bewähre, daß die „Idee" richtig gefaßt war: *peindre raisonnablement* nennt er das. Der politische Verstand ist darauf gerichtet, die Menschen nach Typen einzuordnen und sich zusammenfindende und ausschließende Eigenschaften festzustellen, bestimmte Urteile über einen Menschen und Erklärungen aus einer charakteristischen Eigenschaft und ebenso allgemeine Maximen kehren gleichmäßig, zuweilen wörtlich, fast formelhaft in verschiedenen Lagen wieder, als ins Innerste durchsichtige, in der Lebensrechnung erprobte Daten. Daher die kühle Objektivität auch gegen Feinde in der zusammenfassenden Beurteilung, im Gegensatz zu der Rankune in der Schilderung der Einzelaktion. Auch sich selbst betrachtet der Autor ähnlich, wenn er auch wohlweislich ein abschließendes Selbstporträt zu geben ablehnt, und die geheimen Schwächen, die er bei den anderen aufspürt, bei sich verdeckt. Er beobachtet, wie er auf Einwirkungen der Außenwelt, etwa auf ein unerwartetes Ereignis, zu reagieren pflege, seine eingestandenen Fehler sind in der Regel „Sottisen" und die „komplettesten Bêtisen", wenn sie ohne Überlegung geschehen sind, aber am schlimmsten und unbegreiflich, wenn einmal die Forderungen disziplinierten Handelns durch einen leidenschaftlichen Ausbruch durchbrochen sind. Dem entsprechen die Bilder, die mit Vorliebe aus der Mechanik genommenen Wendungen, die

Parteien als Maschinen, die verschiedenen Seile eines Unternehmens. Nuancierter noch erscheint das in den vielfältigen vom Theater, von der Komödie hergenommenen Ausdrücken, wo dann die Artistenfreude an der Inszenierung des Wettspiels und der souveräne Spott über die klar durchschauten Verkleidungen der menschlichen Leidenschaften sich mischen.

Seine eigentliche Genialität ist es, diese Technik in der Aktion zu zeigen und aus der Kenntnis der Menschen, im einzelnen wie in Massen, die Benutzung ihrer Interessen und Illusionen zum Zweck der Herrschaftsmacht zu begründen. Man spürt die Freude des Virtuosen an dem schnellen energischen Tempo und der Klarheit der verwickelten Einzelausführungen. Wie er etwa an Gaston von Orléans, dem Oheim des unmündigen Ludwig XIV., die ehrlose Schwäche studiert hat und ihn nun zu dirigieren weiß! „Alle unschlüssigen Menschen greifen leicht und sogar froh nach den Öffnungen, wo sie zwei Wege vor sich haben und also nicht gleich zu wählen brauchen“, das gibt den Anfang; es folgt daraus die Regel, daß man den Schwächlingen alle möglichen Abgründe ringsum zeigen muß: das ist das wahre Mittel, um sie auf den ersten besten Weg, den man ihnen öffnet, sich werfen zu lassen. Nun erst noch die allgemeine Anwendung auf den Fall dieses Prinzen, dann kommt als Bewährung eine Szenenfolge, die dem Tartüffe Molières nichts nachgibt: auch die bezeichnenden Gesten und die Komik der Sprache wird mit schnellen Strichen hinzugefügt.[1]) Mit welcher Kunst psychologischer Schleichwege er dann zu entwickeln versteht, wie er die Menschen von einem Ratschluß zum entgegengesetzten, der ihm gut scheint, herumbekommt, indem er ihnen seine Idee als die ihre suggeriert und ihrer Einbildung den Ruhm der Erfindung läßt! Sein Spezialgebiet ist die angewandte Psychologie der Massen, des eigentlichen Volks sowohl wie der Parlamentsversammlungen; denn „die Körperschaften, erklärt er, haben immer viel vom Volk.“ Hier läßt er mitten hineinsehen in die Methode seiner Demagogie, wie er seine Kanzelreden, zumal die Weihnachtspredigt, als glänzend einschlagende Effektmittel verwendet, die ihm untergebenen Geistlichen in ihren Parochien für seine Zwecke das Volk bearbeiten läßt, wie er durch persönliche Haltung, durch geschicktes Almosenspenden und mehr noch durch Schaugepränge und auffällige Szenen und geheime Leidenschaften weckende Er-

---

[1]) III, 257 ff.

heiterung die Imagination gefangen nimmt. „*Le grand secret de ceux, qui entrent dans les emplois, est de saisir d'abord l'imagination des hommes par une action que quelque circonstance leur rende particulière,*“ das ist seine Maxime beim Antritt des Pariser Bistums. Die Macht der Massenphantasie hat er in ihrer Wirkungsweise untersucht, hat festgestellt, daß die Kraft des Volks eigentlich in seiner Imagination bestehe und die Volksmassen im Unterschiede von allen andern Kraftarten auf einem gewissen Punkte angelangt alles vermögen, was sie zu vermögen glauben. *Les grandes affaires consistent encore plus dans l'imagination que les petites. Celle des peuples fait quelquefois toute seule la guerre civile.* Die Szenen, welche das nun wieder in die Aktion herüberführen, offenbaren in hoher Vollendung eine neue Kunst, eine große Menschenmenge in höchster Bewegung mit allem Zubehör von bunten Farben und Lärm und Musikgetön in durchaus malerisch gesehenen Bildern zu veranschaulichen. Ähnliches ist uns wohl in Spanien begegnet. Aber bei Retz kommt nun immer der artistisch-weltmännische Spott hinzu, der das geniale künstlerische Bild nur als bewußtes Mittel der Machttechnik sehen lassen will. Ist im Parlament ein entscheidender Entschluß durchzusetzen? Er läßt seine drei Hauptmatadore, die ihre Ausschlag gebende Stimme gleichmäßig abgeben werden, einzeln nacheinander mit ihrer Erklärung in den Saal, „auf die Bühne“ treten, denn er hatte „erwogen, daß nichts die Massen so packt und aufrührt, als die Mannigfaltigkeit der Schauspiele“. Findet er sich selbst im Parlament als Fälscher, Lügner und Hochverräter angeklagt? Seine erfolgreiche Verteidigungsmethode ist, durch kurze antike Worte die Phantasie und *curiosité* der Hörer aufzuregen, und da er keine klassischen Stellen parat hat, erfindet er schnell das „reinste und möglichst antike Latein“. *In dificillimis Republicae temporibus urbem non diserui, in prosperis nihil de publico delibavi, in desperatis nil timui.*[1]) Er hebt die Momente heraus, in denen er als *maître du pave* oder Volkstribun umworben ist, bei seinem Erscheinen auf den Straßen die Szene immer anders macht, nach dem jeweiligen Geschmack der Schaulustigen, und sich so für lange Zeit „genügenden Vorrat in der Imagination des Volks“ verschafft, wie er eine gärende, lärmende, stürmende Masse zum Stillstand bringt, „drohend, schmeichelnd,

[1]) Retz selbst gibt die Stelle hier französisch: *Dans le mauvais temps je n'ai abandonné la ville* etc., t. III, 234f., 240f. Der lat. Text bei Gui Joli, Mem. S. 44.

befehlend, flehend, dreißig verschiedene Rollen in einer Viertelstunde spielend". Das Glänzendste ist die Schilderung seines Triumphzugs aufs Rathaus in der Karosse mit den Damen der Fronde-Führer: *Imaginez-vous ces deux personnes sur le perron de l'hôtel de Ville, plus belles en ce qu'elles paraissaient négligées, quoiqu'elles ne le fassent pas. Elles tenaient chacune un de leurs enfants entre leurs bras, qui étaient beaux comme leurs mères.* Da zeigt er die Wirkung auf die Menge auf dem Platz und den Dächern, das Freudengeschrei und die Rührungstränen, er selbst wirft 500 Pistolen unter das Volk, um mit einem unzählbaren Gefolge zurückzukehren, er läßt die Szene mit der 'Asträa' vergleichen: *Le mélange d'écharpes bleues, de dames, de violons dans les salles, le bruit des tambours et le son des trompettes dans la place donnèrent un spectacle qui se voit plus dans les romans qu'ailleurs.*

Eine letzte Seite, wo der Selbstbiograph sich ohne Hehl offenbart, nur etwa gradweis steigernd, ist die Ungebundenheit der Sitten und die vollkommene Irreligiosität. Hier erlaubte diese Gesellschaft den starken Geistern, den *libertins*, sich hinwegzusetzen über alle Konventionen. Hier zeigt sich der Kardinal-Erzbischof mit allem frivolen Zynismus des Grandseigneurs. Er mischt Gott und Teufel in die drastischen espritvollen Wendungen und Indiskretionen seiner galanten Abenteuer, die er bis zur Königin-Mutter selbst hinauf erstreckt, als ein äußerstes politisches Mittel. Die stärksten Partien aus der Jugendgeschichte hat er auf geistliche Bedenken hin bei der Durchsicht herausgerissen. Seine klösterliche „Retraite" in der Karwoche nennt er einen *pas de ballet.* In einem Monolog nach seiner Ernennung zum Koadjutor faßt er es zusammen als seine „*sainte disposition*": er findet, daß das unüberwindlichste Hindernis für die Wiederaufrichtung der erzbischöflichen Würde in ihm selbst gelegen sei, denn geordnete Lebensführung sei für einen Bischof nötig: „*Je sentais en même temps que je n'en étais pas capable et que tous les obstacles et de conscience et de gloire que j'opposerais au dérèglement ne seraient que des digues fort mal assurées. Je pris, après six jours de réflexion le parti de faire le mal par dessein ce qui est sans comparaison le plus criminel devant Dieu mais ce qui est sans doute le plus sage devant le monde.*" Man hat das mit den Worten von Miltons Satan verglichen: *To do ill (will be) our ... delight.* Es klingt doch dämonischer als es ist, denn es ist Zeitstil. Auch La Rochefoucauld schrieb damals, als er die vom König ihm angebotene Amnestie abgelehnt hatte,

über seine Verlegenheit: *je vous avoue que je ne saurai plus que faire quand je ne ferai plus de mal.*[1])

Das freie Sichbekennen zum Machtwillen hat nun aber seine genau eingehaltene politische Grenze. Retz hat nicht den Mut rückhaltlosen Bekenntnisses, er respektiert die in der Gesellschaft herrschenden Anschauungen über die Erfordernisse der *grandeur d'âme*, die öffentliche Reputation hat er als echter französischer Autobiograph zum Ziel, und sein Bild in diesem Sinne umzuformen, verwendet er dieselbe Technik diplomatischer Mittel, wie im Leben, auf die Selbstdarstellung. Er spricht das selbst einmal aus: es gäbe gewisse Dinge, über welche die Welt durchaus getäuscht sein wolle; es werde einem wohl nachgesehen, wenn man gelegentlich gegen die Konvention handelt, aber nicht, wenn man dagegen redet.[2]) Hier erscheint er als ein Durchschnittsmensch mit den Durchschnittsmotiven der Lüge; ihn unterscheidet nur die glänzende Beherrschung aller psychologischen und literarischen Kunstmittel, die sein verschwenderisch reich begabter Geist zu solchen Zwecken aufwenden kann. Erfolglose Bestrebungen sind nicht einzugestehen. Die Ideen von Uneigennützigkeit, Pflicht, Aufrichtigkeit, Edelmut, Erkenntlichkeit, welche La Rochefoucauld aus der Beobachtung eben dieser Gesellschaft als Verkleidungen des nackten Egoismus in seinen Maximen bloßlegte, um sie in seinen Memoiren und vollends in seinem Selbstporträt wieder auf den Thron zu setzen, gelten auch für Retz, solange er die Feder zur Selbstschilderung in der Hand hat, als Normen. Er hat nicht den Mut seiner Anfänge. Es stimmt noch zu seiner Art von Machtstreben, daß der Zufall die entscheidende Rolle im Weltregiment übernehmen muß, wo der Gedanke an göttliche Leitung abgetan ist und auch in den durchsichtigen Menschen selbst kein irrationaler Rückstand mehr ist. Aber Retz benutzt nun diese Auffassung, um Zufälle und Zufallsketten zu erdichten, damit er selbst bei den Ambitionen, die er nicht sehen lassen will, geschoben erscheine. In derselben Weise hat die drängende Macht von Umständen oder die Initiative von Feinden oder Freunden als Abschieber zu dienen. Sein Streben nach dem Kardinalshut, das er durchgesetzt hat, gibt er zu, aber der Gedanke selbst muß ihm von einem Freunde in geschickt motivierter Rede suggeriert sein, damit es nicht scheine, als habe

---

[1]) Brief an Lenet 23. Oktober 1652.

[2]) III, 413.

er die politische Konjunktur unloyal ausgenutzt, und das lange vergebliche Arbeiten wird ebenso wie die unerhörten Machinationen und Bestechungen verschwiegen, weil er die Würde allein seinem Verdienst verdanken will.[1]) Seinen erfolglosen Kampf um den Posten des ersten Ministers[2]) an Mazarins Stelle hat er schon vor seinen Zeitgenossen so dicht verhüllt, daß selbst La Rochefoucauld sich täuschen ließ und ihm die bloße Freude am Kampfspiel statt wirklich großer Ambition zuschrieb[3]). Seine höchsten Machtpläne, die Vernichtung des Königtums in Frankreich, in Nachahmung Cromwells, und die Aufrichtung einer oligarchischen Republik mit ihm als ersten Minister[4]) verhehlt er, und wie er einmal von seinen mehrfachen gegen Condé gerichteten Mordplänen spricht, läßt er diesen Gedanken von andern ausgehen, so daß er ihn mit Schauder von sich zurückweisen kann. Das bunte, schimmernde Lügengewebe, das sich durch das ganze Buch zieht, im einzelnen aufzulösen, würde, wie der beste Kenner nach 15 jährigem Studium der Archive urteilt, das volle Leben eines Benediktiners erfordern; so ist das Endurteil dieses Historikers: „In falschem Licht dargestellte Geschehnisse, Travestierungen jeder Art, bewußtes Schweigen, absichtliche Auslassungen, Ableugnungen, Schleichwege, Erzählungen, die alle Wahrscheinlichkeit für sich haben und im Grunde lauter Lügen sind, Umstellungen von Fakten und Daten, um irre zu führen, Geständnisse von Fehlern, die aus der vollkommensten Aufrichtigkeit hervorzukommen scheinen und doch nur Kunstgriffe sind, um noch größere Fehler zu verbergen; furchtbare Anklagen, die gegen andere geschleudert werden und doch nur zurückprallen müssen auf den wirklich Schuldigen, d. h. den Erzähler: es gibt keine Art von Arglist und Kunstgriffen, die Retz nicht ins Werk gesetzt hätte, um sich der Nachwelt als ein ganz anderer zu zeigen, als er in Wirklichkeit für seine Zeitgenossen war.“[5])

Dem entspricht eine Frivolität gegenüber Wahrheit und Wahrhaftigkeit, die erschauern macht. Selten ist in einer Selbstdarstellung sooft die Rede von „Bekenntnissen“, „Geständnissen“, die „noch nie einem andern Menschen gemacht sind“; er „fühlt, daß er nicht umhin

---

[1]) Die Nachweise bei Chanteluze, Le Cardinal de Retz et l'affaire du chapeau I S. 140ff., 313ff.

[2]) Vgl. Chanteluze, a. a. O. I, besonders S. 59.

[3]) In dem zitierten Porträt, Oeuvres I, 15.

[4]) Chanteluze, L'affaire du chapeau, S. III.

[5]) Chanteluze, Avertissement zu Retz' Oeuvres, t. IX, S. III.

kann, von all seinen Gedanken Rechenschaft zu geben", er „findet ein unglaubliches Vergnügen darin, sie im Grunde seiner Seele zu suchen"; er „sucht in den Falten seines Herzens das Prinzip dafür, daß er eine merklichere Befriedigung in dem Geständnis seiner Fehler findet als er es sicher in dem gerechtesten Panegyrikus finden würde". Das ist nun freilich auch die Sprache der mit Selbstbeobachtung und Moralisieren sich amüsierenden Salons. Aber Retz verwahrt sich dagegen, daß bei ihm irgendein moralisches oder religiöses Motiv zugrunde liege, und wehrt solche Motive um willen der Autonomie der Erkenntnis ab: es sei die lautere Freude an der gewissenhaften genauen Feststellung der Wahrheit. Aber gerade in den Momenten freiester Erfindung, die nicht bloßes Fabulieren, sondern zweckhafte trügerische Verkleidung ist, setzt er diese imponierende Miene des Wahrheitsuchers auf, verbreitet sich in feinen Bemerkungen über den Wahrheitswert von Lebensbeschreibungen und ruft den Schatten des wundervollen de Thoû zum Zeugen, daß nur in Autobiographien die lautere Quelle der psychologischen und historischen Wahrheit fließe.[1]) Wir sind hier an einer Grenze des Menschlichen.

[1]) Oeuvres I, 190f., cf. 192 Anm. 8.

Über den Stil der altgermanischen Poesie.

Akademische Antrittsvorlesung
von Ludwig Wolff (Göttingen).

Über den Stil der altgermanischen Poesie haben wir eine interessante Schrift von Heinzel aus dem Jahre 1875 [1]), anregend durch den ständigen Vergleich mit den Veden. Freilich, wenn er hierbei feststellt, daß gerade die Hauptzüge, die der Dichtung der Germanen den Stempel aufdrücken, sich auch in der altindischen Poesie wiederfinden und daher als altererbte Eigentümlichkeiten anzusehen seien, so müssen wir hierzu starke Einschränkungen machen. Wir haben weiter ein Buch von R. M. Meyer, über 500 Seiten stark: 'Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben' (Berlin 1889), in dem er — das versteht er hier unter „Formeln" — alle diejenigen Mittel des Ausdrucks darstellen will, die häufig genug auftreten, um der Poesie einen eigenartigen Charakter zu verleihen. Und doch mag es manchem nicht unerwünscht sein, wenn ich mich heute noch einmal diesen Fragen zuwende und in aller Kürze, ich will gleich sagen nicht alle, aber doch einige der wichtigsten Eigentümlichkeiten altgermanischer Dichtung zu schildern versuche. Wir haben seit jener Zeit gelernt, einige Begriffe schärfer zu fassen, das Eigentümliche des Stils und die Unterschiede bei den verschiedenen Stämmen und Zeiten treten deutlicher hervor, einige Punkte sind auch neu ins Licht getreten oder in ihrer Bedeutung erkannt, und so lohnt es sich, diese Dinge noch einmal im Zusammenhang zu betrachten.

Was ich zugrunde lege und zu charakterisieren suche, ist natürlich die überlieferte stabreimende Dichtung des Althochdeutschen, Altsächsischen, Angelsächsischen, Altnordischen. Aber

---

[1]) Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker X.

die Frage, die, ausgesprochen oder nicht ausgesprochen, immer dahinter schwebt, sie gilt der Dichtung, wie sie blühte seit dem Heldenalter der Germanen, bis eine neue Kultur sie umwandelte, zurückdrängte, erstickte. Wir haben von jener Dichtung auf deutschem und angelsächsischem Boden nur dürftige Reste: das Hildebrandslied, das Finnsburglied, beide fragmentarisch, etwa 115 Verse zusammen, die eddischen Dichtungen im Norden aber, in sich wieder verschieden im Alter, verschieden im Stil, nehmen schon durch die strophische Form eine besondere Stellung ein. So sind wir, wollen wir uns ein Bild von der ersten Blüte unserer Dichtung machen, fast nur auf Rückschlüsse angewiesen, auf Rückschlüsse, bei denen wir die ganze christliche oder vom Christentum beeinflußte Dichtung in stabreimender Form in die Betrachtung einbeziehen müssen, obwohl wir wissen, daß hier nach Geist und Form neue Wege eingeschlagen sind. Ich werde diese lockenden und gefährlichen Schlüsse heute möglichst beiseite schieben und zunächst die stilistischen Merkmale der überlieferten Dichtung zu erfassen und Sonderentwicklungen kurz zu kennzeichnen suchen.

Der Stabreim und die metrische Form sind nicht etwas rein Außerliches, wie Reim und Versmaß in manchem Epigonenalter, sie stehen mit den poetischen Ausdrucksmitteln in innerstem Zusammenhang, in einem Zusammenhang, der offenbar schon lange Zeit bestanden hat und sogar im Wortschatz der Dichtersprache seine Spuren hinterlassen hat. Bei manchen Stilmitteln fragen wir: ist es die erstrebte dichterische Wirkung, oder ist es der Stabreim, der sie hervorgerufen hat. Beides wirkt eben unzertrennlich zusammen.

So ist es z. B. mit dem Ersatz des Pronomens durch das Substantiv. Die germanische Dichtung liebt es, eine Vorstellung, die eben vorgekommen ist, nicht durch ein Pronomen aufzunehmen, sondern durch ein substantiviertes Epitheton oder eine synonyme Bezeichnung von neuem hinzustellen, z. B. Atlakuiþa 20:

frǫgo frøknan ef fiǫr vilde
Gotna þióþann golle kaupa,

sie fragten den Kühnen, nämlich Gunnar, ob das Leben wollte der Goten König mit dem Golde erkaufen. Der Goten König, das ist wieder Gunnar. Ob er das Leben mit dem Golde erkaufen wollte, würden wir einfach sagen. Dieses Stilmittel, das sich aber nicht überall in gleicher Weise zeigt, erhöht die Sinnlichkeit und

Lebendigkeit, es entspricht aber zugleich den Bedürfnissen des Stabreims: statt schwach betonter Pronomina verlangt er kräftige Vollwörter mit wechselndem Anlaut.

Wechsel im Ausdruck ist schon mit dieser Erscheinung notwendig verbunden. Wechsel im Ausdruck ist aber überhaupt ein Hauptcharakteristikum der germanischen Poesie. Die einzelnen Vorstellungen, die die Heldendichtung beherrschen, Fürst, Krieger, Kampf und alles, was sich auf Kampf bezieht, wiederholen sich gewiß unendlich oft, aber aus dem schier unerschöpflichen Schatz von Synonymen holt der Dichter immer neue poetische Worte und Ausdrücke, in der nordischen Poetik 'Heiti' genannt. Neben dem reinen Synonymon wird, wie in jeder anschaulichen Dichtersprache, auch ein sinnlich besonders bedeutsamer Teil für das Ganze gesetzt, *rant* für *schilt*, oder das Material für den Gegenstand, *ask* für die eschene Lanze; durch dauernden Gebrauch in diesem Sinne kann dabei die ursprüngliche Bedeutung nach und nach ganz zurücktreten. Um nur ein Beispiel für diesen dichterischen Reichtum anzuführen, hat etwa der Heliand, obwohl das Kriegswesen darin doch kaum zu Worte kommt, für Schwert und Speer die Worte *swert, bil, mâki, ord, eggia, sper, gêr*. Die meisten der Bezeichnungen tragen poetischen Charakter.

Neben die Synonyma treten noch adjektivische Ausdrücke, der Kühne, der Allwaltende, der Kindjunge und dergleichen. Auch für Verba stehen zahlreiche gleichbedeutende Worte und Wendungen zur Verfügung. Es braucht nicht besonders ausgeführt zu werden, wie, abgesehen von der poetischen Wirkung, dieser außerordentliche Reichtum den Bedürfnissen der Alliteration entspricht, es ist ein Born, aus dem sie immer neue Möglichkeiten für die Bindung gleich anlautender Worte schöpft.

Aus dem Streben nach wechselndem, kräftigem und eigenartigem Ausdruck sind auch die 'Kenningar' entstanden, jene zweigliedrigen, aus einem Substantiv mit meist vorangestelltem Genitiv oder aus einem Kompositum bestehenden Umschreibungen wie *gânotes bæð* „das Bad des Wasserhuhns" für „das Meer" oder *rǫþols tiald* „das Zelt der Sonne" für „den Himmel", *hadr iarþar* „das Haar der Erde" für „das Gras" oder *Óþens sunr, Sifiar verr* „der Sohn des Odin, der Mann der Sif" für „Thor".

Den Begriff der Kenning — auch diese Bezeichnung stammt aus der nordischen Poetik, aus der Snorra Edda — hat man früher sehr unklar gefaßt, und die Besonderheiten des Stils konnten sich

daher auch nur verschwommen zeigen. Wilh. Bode z. B., der 1886 die angelsächsischen Kenningar gesammelt hat, hat unter Kenning einfach alle poetischen Ausdrücke verstanden, *rånd* für Schild usw., aber auch bei R. M. Meyer kann die Abgrenzung nicht befriedigen. Über die Kenningar der Skalden haben wir jetzt die große systematische Darstellung von Rudolf Meißner[1]) Die skaldische Kunstpoesie hat die Kenning zu einem Stilmittel ersten Ranges entwickelt, aus der skaldischen Poetik stammt die Bezeichnung, skaldische Dichtung und Poetik müssen daher den Ausgangspunkt bilden für die Festlegung dieses Begriffs.

An zwei Punkten müssen wir vornehmlich festhalten: an der Zweigliedrigkeit: Grundwort und Bestimmungswort, und an dem Charakter der Umschreibung. Es gehört zum Wesen der Kenning, daß sie als Ersatz empfunden wird, daß sie an die Stelle eines einfachen Begriffes tritt, der „Gemahl der Sif" für Thor ist nur dann eine Kenning, wenn seine Beziehung zu Sif für den Zusammenhang unwesentlich ist, wenn die Umschreibung nur eintritt, um das einfache und zu unpoetisch scheinende „Thor" zu vermeiden, um an Stelle von Namenswiederholung auch hier Abwechslung zu erreichen. Die Kenning hat daher etwas Allgemeingültiges, Typisches, während die später zu besprechende Variation besondere, den Zusammenhang belebende Einzelzüge bringt. Die Kenning ist selbstgenugsam, steht für sich; eine hinzutretende Variation würde abschwächend, als Erläuterung wirken. *Die Mutter der Gestirne, die Nacht* oder *die irrenden Häuser, die Schiffe*, wie Opitz sagt, das ist schwächlich, das ist 17. Jh., die alte Dichtung ist zu kräftig für solch matten, erläuternden Stil. Die Kenning dient aber auch nicht als Variation eines vorausgehenden Begriffs. In der Apposition unterbleibt die Zusammenfassung der Glieder zu einer Einheit: *sól varp sunnan, sinne mána, hende hógre umb himinioþor* (Vǫlospǫ́ 5) die Sonne schlang von Süden, der Gefährte des Mondes, die rechte Hand um den Himmelsrand; die beiden Bestandteile „der Gefährte des Mondes" treten hier im Zusammenhang in voller Deutlichkeit hervor, sie werden **nicht** zusammengefaßt und als Ersatz für den Begriff Sonne empfunden (Meißner S. 12 ff.). Möglich, aber Ausnahme ist es, daß mehrere gleichbedeutende Kenningar nebenein-

[1]) Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde Bd. 1, Bonn und Leipzig 1921, besprochen von A. Heusler, Anzeiger für deutsches Altertum Bd. 41, S. 127 ff.



ander treten; die Biarkamǫl, Str. 4—6, stehen mit der Aufreihung gehäufter Goldkenningar ganz allein.

Leider kann ich den Gebrauch der Kenning in der altgermanischen Poesie hier nur flüchtig berühren. Bei den verschiedenen Stämmen zeigen sich große Verschiedenheiten.

Im Hochdeutschen haben wir nur erstarrte Reste, Reste, die aber darauf zu deuten scheinen, daß auch hier die Kenning gelebt hat; die Armut der Überlieferung gestattet freilich auch kaum den Schluß, daß wirklich schon alles Leben erstarrt war. Muspilli, Tatian, Isidor, selbst die Glossen (Junius) bringen den Ausdruck *mittilagart*, *mittilgart*, *mittincart* für Erde, Erdkreis; schon Ulfila braucht *midjungards* im Sinne „Welt“, schon bei ihm ist es augenscheinlich zum einheitlichen Begriff zusammengewachsen, zum Heiti geworden. — Verwandt ist das gleichbedeutende, noch im Mhd. vorkommende *merikart*, *mergarte*. — Endlich taucht im Rolandslied noch einmal das Wort *goldwine* Vasall auf, das wir aus dem Ags. kennen *ȝumena ȝoldwine* der König; in der Bedeutung steht as. *bôgwini* Ringfreund, Vasall näher.

Auch im Altsächsischen finden wir, freilich in häufiger Anwendung, nur ganz einfache Umschreibungen wie *helmberand*, *wâpenberand* für Krieger, *bôggeƀo* Ringgeber für den Fürst und einiges andere.

In reicher Entwicklung sehen wir die Kenning dagegen im Angelsächsischen. Auch hier aber sind die Ausdrücke, bei denen eine fühlbare Begriffsübertragung stattfindet, verhältnismäßig selten: *hrânrâd*, *swânrâd* Walstraße, Schwanenweg sind schöne, sinnliche Bezeichnungen für das Meer, besonders wenn sie mit Verben des Fahrens, Ziehens verbunden werden. Der Zusammenhang ist überhaupt entscheidend für die künstlerische Beurteilung der Kenning.

Die eddischen Lieder verwenden die Kenning nur in recht bescheidenem Maße, besonders gern bei Namen, meist hat sie einfachen, wörtlich zu nehmenden Charakter; einzelne mit Metapher im Grundwort, Kenningar im engeren, spezifisch skaldischen Sinne, erscheinen wie Fremdkörper, die aus der skaldischen Dichtung hierher verweht sind, etwa *Kinnwald* für Bart, *fenloge* Sumpf-, d. h. Gewässerflamme für Gold und dergleichen. Zahlreicher und künstlicher sind die Kenningar in jüngeren Liedern wie der Hymeskuiþa, besonders in Heldenliedern, die ja inhaltlich den skaldischen Preisliedern näher stehen. Interessant ist namentlich die ‘Helgakuiþa Hundingsbana’ I, die sich durch besonders zahlreiche Kenningar

auszeichnet: dies Lied beginnt gegen den sonstigen Brauch schon mit Helgis Geburt, bei der ihm die Nornen ruhmvolles Schicksal bestimmen; den tragischen Schluß fortlassend, zeigt es den Helden auf der Höhe des Sieges, das ganze Lied — ich führe Heuslers Worte an (zu Genzmers Übertragung, Sammlung Thule Bd. 1) — ist auf Erfolg und Glanz gestimmt, wir fühlen uns auf der Grenze zwischen heroischer Sage und einem Preislied auf den lebenden Fürsten. Kein Wunder, daß da die Dichtung auch besonders viel von den Stilmitteln des Preisliedes übernommen hat.

Das Preislied der Skalden also ist's, das die Kunst und die Künstlichkeit der Kenningar auf die Spitze getrieben hat, das sie ausgebildet hat zu einem geistvollen, unerschöpflichen Spiel, das einen Reiz darin findet, oft die fernliegendsten Vorstellungen zu verknüpfen. Es ist die Freude an der spielend und meisterhaft beherrschten Form, die bei ihnen zum Siege gelangt ist. Leicht zu begreifen: jede Dichtung zur Verherrlichung Lebender sucht durch poetischen Ausdruck, durch rhetorische Mittel zu ersetzen, was an Wucht und Tragik des Inhalts fehlt. Wir können nicht genug bedauern, daß von dem Preislied bei den Angelsachsen und Deutschen nichts erhalten ist, und wir nicht sagen können, wie weit es sich auch dort an Form und Stilmitteln von dem epischen Liede unterschieden hat.

Ich habe die Kenning aus dem Streben nach wechselndem und eigenartigem Ausdruck abgeleitet. Von dem Wechsel im Ausdruck, den ich bis jetzt besprochen habe, der sich im wesentlichen auf die Wortwahl bezieht, müssen wir die Variation als den Satzbau und die Gedankenentwicklung betreffend unterscheiden. Das muß deshalb betont werden, weil in älteren Schriften, so bei R. M. Meyer, auch der Wechsel im Ausdruck als Variation bezeichnet wird. Nur bei schärferer Fassung der Erscheinungen können wir aber das Charakteristische des Stiles klar erkennen; insbesondere aber ist die Trennung wichtig, weil beide Dinge durchaus nicht im gleichen Maße der altgermanischen Poesie eigentümlich sind; die Variation in ihrer vollen Durchbildung hat ein viel beschränkteres Gebiet. Der Begriff ist zum ersten Male klar umrissen von Walther Paetzel in der Schrift 'Die Variationen in der altgermanischen Alliterationspoesie'[1]; ich werde mich im

[1]) Palaestra 48, Berlin 1913, besprochen von Franck im Anzeiger für deutsches Altertum, Bd. 37 S. 6ff.

folgenden auf diese Untersuchungen beziehen. Gegenüber der unklaren Verwendung, die bis dahin vielfach üblich war, scheidet er die Variation sowohl von dem Wechsel im Ausdruck wie von der Wortwiederholung wie von den gepaarten Ausdrücken *heti endi harmquidi* und dergleichen, die in einer Arbeit von Pachaly über 'Die Variation im Heliand und in der altsächsischen Genesis' (Berlin 1889) mit einbezogen waren. Paetzel bestimmt die Variation folgendermaßen: ein für das Verständnis genügend gekennzeichneter Begriff wird, entgegen dem Gebrauch der Prosa, noch einmal und zwar oft mit Unterbrechung des syntaktischen Zusammenhanges dem Hörer oder Leser vor die Seele gerückt. Hauptkennzeichen sind begriffliche und syntaktische Entbehrlichkeit. Also, um ein paar Beispiele zu geben, Heliand V. 769 f.: *godes engil sprac, bodo drohtines* oder V. 3719 f.: *the imu êr grame uuârun, unholde an hugi* oder im Hildebrandslied V. 53 f.: *nû scal mih suâsat chind suertu hauwan, bretôn mit sînu billiu.* Es werden sowohl einzelne Satzteile wie ganze Sätze variiert. Die Variation ist ein ausgesprochen poetisches Stilmittel, der Prosa fremd; Paetzel zeigt hübsch, wie der Verfasser der 'Vǫlsungasaga' bei der prosaischen Auflösung der Eddalieder sich bisweilen wörtlich an die Eddaverse anlehnt, die Variationen aber wegläßt.

Es gibt Grenzfälle, bei denen man zweifeln kann, ob man sie als Variation auffassen soll oder nicht, Fälle, wo die Scheidung von der erklärenden oder von der fest mit ihrem Substantiv verbundenen formelhaften Apposition fraglich ist, oder wo man zweifelt, ob der betreffende Ausdruck eine Weiterführung des Gedankens darstellt, ob er etwas Neues in asyndetischer Form anreiht, oder das schon Gesagte nur in etwas anderer Färbung bringt. Denn in anderer Färbung, von einer etwas anderen Seite zeigt uns ja die Variation den schon vorher hingestellten Begriff, darauf beruht eben die poetische Wirkung.

Auch die Pronominalvariation hat Paetzel aus seinen Untersuchungen ausgeschieden als etwas von den andern Variationen psychologisch verschiedenes. Die Variation des Pronomens kommt auch in Dichtungen vor, welche die Variation des Vollwortes nicht kennen, ja selbst in der Sprache des täglichen Lebens: *er klagte mir sein Leid, der arme Teufel.* Doch versteht der altgermanische Dichter, durch freie Wortstellung Nachdruck und besondere Wirkung zu erreichen. Z. B. Heliand V. 134 f. *gibôd, that git it hêtin sô, that kind, than it quâmi.* Oder Beowulf V. 731 ff. *mynte, þæt hē*

ʒedǣlde, ǣr-þon dœʒ cwôme, atol âʒlǣca, ânra ʒehwylces lîf wiđ lîce, er gedachte, daß er trennte, ehe der Tag käme, der schreckliche Unhold, eines jeden einzelnen Leben vom Leibe. Auch sonst trennt der germanische Dichter ja oft syntaktisch Zusammengehöriges, um dadurch die abgetrennten und eingeschobenen Worte kräftiger hervortreten zu lassen. Z. B. im Wessobrunner Gebet: *manake mit inan cootlîhhe geista.* Wiederum führt die Skaldenkunst in der Ausgestaltung solcher Freiheit zu einer Steigerung, die sich weit vom Natürlichen und Sinnfälligen entfernt; Worte und Glieder verschiedener Sätze scheinen bisweilen völlig regellos durcheinandergewirbelt.

Ich wende mich wieder der Variation in engerem Sinne zu. Paetzel hat sehr bedeutsame Berechnungen über die Häufigkeit der Variation gemacht. Andreas Heusler aber, in seinem Aufsatz 'Heliand. Liedstil und Epenstil'[1]) hat diese zahlenmäßigen Zusammenstellungen zum Leben erweckt, ihm erwuchs daraus ein fruchtbares Kriterium für die Stilgeschichte der germanischen Alliterationsdichtung. Wir müssen bekennen, daß wir ihm für entscheidende Förderung unserer Erkenntnis auf diesem Gebiete verschiedentlich zu größtem Dank verpflichtet sind.

In 'Heliand' und 'Genesis', ist die Variation am stärksten ausgebildet, sie zeigen 25 und 27 Fälle auf 100 Verse. Die angelsächsische Dichtung hat einen Mittelwert von 15 %. Die eddische Dichtung hingegen, also die Liederedda und die von Ranisch und Heusler in der Sammlung 'Eddica minora' vereinigten Gedichte, zeigen nur 3½ %, also eine überraschend niedrige Zahl, noch nicht ein Viertel von der des Angelsächsischen, noch nicht ein Siebentel von der des Altsächsischen. Dabei hat Paetzel eine Reihe ganz variationsloser Eddalieder vor der Berechnung ausgeschieden; da bei den Angelsachsen ganz variationslose Gedichte so gut wie gar nicht vorkommen, spielt die Variation im Nordischen also eine noch geringere Rolle, als es nach den angegebenen Zahlen scheint.

Wie ist es zu erklären, daß der Variation im Nordischen eine so geringe Bedeutung zukommt? Paetzel selbst hat die Erklärung schon gegeben. Die ganze nordische Dichtung ist strophisch. Zwei Strophenformen sind es, in denen weitaus die meisten Eddalieder abgefaßt sind: das fornyrðislag und der lióðaháttr. Beide hat man,

[1]) Zeitschrift für deutsches Altertum, Bd. 57, 1920, S. 1—48.



unter Vergleich mit vedischen Strophen, Anuṣṭubh und Gāyatrī, als uralte, gemeingermanische Strophenformen angesehen. Daneben kommen, und zwar gerade in altertümlichen Liedern, freie Strophen von 3—7 Langzeilen vor.

Das fornyrðislag besteht aus 8 Kurzzeilen oder, da je zwei durch Stabreim zu einer Langzeile verbunden sind, aus 4 Langzeilen. Ein stärkerer syntaktischer Einschnitt zerlegt die Strophe in der Regel in zwei gleiche Teile. Der lióðaháttr besteht aus zwei Halbstrophen, helmingar, jede Halbstrophe aus zwei durch Alliteration gepaarten und einer nur in sich stabenden Kurzzeile, die ganze Strophe zählt also 6 Kurzzeilen.

Also beim fornyrðislag fällt nicht nur der Schluß der Strophe, sondern in der Regel das Ende jeder zweiten Langzeile mit einem stärkeren Sinneseinschnitt zusammen, es zeigt also Zeilenstil in noch höherem Maße, als dies bei vierzeiligen Strophen an sich schon der Fall sein muß. Bei den freien Strophenformen, welche nach ihrer Gliederung sich aus Langzeilenpaaren und einzelnen Langzeilen aufbauen, ist es nicht viel anders, und beim lióðaháttr kann nun von Hakenstil schon gar keine Rede sein. Von Hakenstil im Gegensatz zum Zeilenstil (nach Ausdrücken von Sievers und Deutschbein) sprechen wir bekanntlich, wenn der Dichter das Bestreben zeigt, die Sinneseinschnitte nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile, an das Ende der ersten Kurzzeile, zu legen, so daß der syntaktische Zusammenhang die Langzeilen zu einer fortlaufenden Kette verbindet. Als etwas Verwandtes hat man das „rîme brechen“ des Mhd. verglichen. Die Variation aber ist aufs engste mit dem Hakenstil verbunden, sie scheint oft geradezu ein Hilfsmittel zur Durchführung des Hakenstils; der Satz, der sonst mit dem Ende der Langzeile schließen würde, wird durch die Variation um eine Halbzeile verlängert. Z. B. Heliand V. 2660ff.

Ni he thar ôk biliðeo filu
thurh iro ungilôƀon ôgean ni uuelde,
torhtero têcno, huand he uuisse iro tuîflean hugi,
iro uurêðan uuillean.

Zweimal in demselben Satz wird durch die Variation der syntaktische Einschnitt vom Ende der Langzeile in die Mitte der folgenden verlegt. In welchem Grade die Variation mit dem Hakenstil verbunden ist, zeigen die Feststellungen Paetzels über die Stellung der Variation im Vers, etwa im ‘Beowulf’ und ‘Heliand’:

die Mehrzahl aller Fälle zeigt den variierten Begriff in der zweiten Kurzzeile, die Variation in der ersten Kurzzeile des folgenden Verses, also die typische Stellung des Hakenstils; beide Glieder in derselben Langzeile aber stehen nur einmal unter 100 Fällen; und selbst die Edda mit ihrem Zeilenstil muß doch in der überwiegenden Zahl aller Fälle variierten Begriff und Variation auf zwei Langzeilen verteilen. Man sieht daraus, daß die Variation überhaupt erst beim Hakenstil zur Entfaltung kommen konnte.

Wir nehmen an, daß die strophische Form des Nordens früher der Poesie aller Germanen eigentümlich gewesen sei; wenn nicht die regelmäßigen Formen des fornyrðislag und lióðaháttr, so die lockeren Gruppen von verschiedener, aber kleiner Zeilenzahl. Es ergibt sich also, daß auch die eddische Sparsamkeit in der Anwendung der Variation nichts Neues sein kann, vielmehr hat offenbar die germanische Dichtung die Variation früher überhaupt nur in diesem beschränkten Maße angewandt.

Es ist von Interesse, die Variation in den eddischen Gedichten noch etwas näher ins Auge zu fassen.

Wie schon gesagt, fehlt die Variation gänzlich in einer Reihe von Dichtungen, nämlich in Liedern didaktischen und lyrischen Charakters, 'Vafþrúþnesmǫl', 'Alvíssmǫl', 'Sigrdrifumǫl', 'Helreiþ Brynhildar' und anderen. Ähnliches finden wir im Angelsächsischen; die lyrischen und didaktischen Dichtungen verwenden zwar auch die Variation, stehen an Variationsgehalt jedoch hinter der Epik zurück. Die Variation ist offenbar in erster Linie in der Epik zuhause; im Angelsächsischen, das ja überhaupt die Grenzen der Dichtgattungen vielfach verwischt — man denke etwa an den 'Wîdsîð' — hat der epische Stil in seiner glänzenden Neuentwicklung anscheinend auch auf Lyrik und Gnomik abgefärbt.

Wie bei Angelsachsen und Deutschen hat auch in der eddischen Dichtung die Wort- und zwar die Substantivvariation bei weitem das Übergewicht über die Satzvariation. Welche Substantive, welche Begriffe aber werden variiert? Hier zeigt sich ein bedeutender Unterschied zwischen der nordischen und der angelsächsisch-altsächsischen Dichtung. Fast die Hälfte von allen Substantivvariationen (46,5 %) sind in den eddischen Dichtungen Variationen von Eigennamen, in 'Beowulf' und 'Heliand' dagegen nur rund 14 %, in den meisten andern ags. Dichtungen und in der as. 'Genesis' noch weniger. Zur Erklärung weist Paetzel darauf hin, daß in der 'Edda' viel mehr Personen genannt werden als in irgend

einem westgermanischen Gedicht, daß es ferner eine Sammlung vieler kleiner Gedichte sei, deren jedes seine Personen ausgiebig vorstellen müsse. Ganz ausreichend, fügt er hinzu, seien diese Erklärungen aber nicht, es bleibe doch ein wesentlicher Unterschied im Variationsgebrauch.

Ich halte diese Erwägungen nicht für treffend. Zunächst sind doch die Personen der 'Edda' wie Odin, Balder, Sigurd, zum großen Teil bekannt und bedürfen keiner näheren Vorstellung, zudem hat Paetzel die erklärende Apposition ja auch mit Recht von der Variation geschieden. Vor allem aber darf man nicht aus dem Auge verlieren, daß im Nordischen die Variationen überhaupt so viel seltener sind; rechnet man danach die Zahlen um, so ergibt sich, daß auf 1000 Verse im 'Beowulf' sogar mehr Variationen von Eigennamen kommen als auf 1000 Verse in der 'Edda' (23 : 16). In der Variierung der Eigennamen hat sich also nichts Wesentliches geändert, nur sind in der ags. und as. Dichtung noch so außerordentlich viele Variationen anderer Art hinzugekommen.

Wir haben daher nur festzustellen, daß in der 'Edda' die Variation spärlich verwendet wird, aber besonders bei Eigennamen beliebt ist; von der Dichtung der übrigen Germanen, so weit sie noch in festen oder freien Strophenformen abgefaßt war, können wir dasselbe vermuten. Auch das Nibelungenlied verwendet noch die Variation, aber noch seltener als die 'Edda' und fast ausschließlich bei Eigennamen. Wir fragen nach den Gründen. Ob man an die alten hymnischen Gesänge anknüpfen darf (Franck, AfdA. 37, 13), scheint zweifelhaft. Wir können die Variation und ihre besondere Verwendung bei Eigennamen jedenfalls auch so verstehen. Die germanische Poesie strebt nach kräftigem, farbig wechselndem Ausdruck. Namen haben etwas Blasses, Namen wiederholen sich. Die Wiederholung kann man schlecht vermeiden, darum strebt man durch die Variation eine Verstärkung zu erreichen und dem einzelnen Falle trotz der Wiederholung eine besondere Färbung zu geben. Sigurd ... der blutjunge Knabe; Bödwild ... das glänzend bewimperte Weib; Balder . . . der blutende Gott, Odins Sohn; Hrungnir . . . der keckdreiste Riese; durch ein Epitheton werden gern charakteristische Züge hervorgehoben, das Epitheton spielt in der germanischen Poesie in dem Streben nach sinnlicher Veranschaulichung ja überhaupt eine große Rolle. Ich möchte also geradezu in der Variierung der Eigennamen, die sich so natürlich

aus dem Charakter der germanischen Poesie ergibt, die Hauptwurzel für das Stilmittel der Variation erblicken. Paetzel bemerkt, daß nicht immer die wichtigsten Begriffe variiert werden, ja, es kommt vielleicht weniger auf die Wichtigkeit an als darauf, ob sie zu farblos und abgegriffen sind wie Gott, Mädchen, Kind, Fürst. Nebenbei bemerkt, braucht das Streben nach Anschaulichkeit nicht zu individueller Zeichnung zu führen, auch Typisches kann anschaulich dargestellt werden. Daß aber der germanische Dichter gerade das Typische erstrebt und mit Hilfe der Variation zu erreichen gesucht hätte, wie Panzer in seinem Vortrag 'Das altdeutsche Volksepos' (Halle 1903) dartun wollte, das kann ich nicht für richtig halten. Im übrigen kann man natürlich nicht durch einen allgemeinen Satz die dichterischen Absichten und Triebgründe für alle Fälle festlegen.

Die Ausbildung der Variation, habe ich gesagt, hängt aufs engste mit dem Übergang zum Hakenstil zusammen. Werfen wir nun einen Blick auf die epischen Dichtungen der Angelsachsen, so zeigen sich in der Anwendung der Variation bedeutende Unterschiede. Die Prozentzahl für die einzelnen Denkmäler bewegt sich zwischen 7 und 24. Wie ist dies aufzufassen? Herrscht nicht überall der Hakenstil in gleicher Weise? Ein Beispiel möge zur Beantwortung genügen. An der Spitze von Paetzels Tabelle mit der niedrigsten Prozentzahl steht 'Guðlâc' I, am Ende mit der höchsten 'Guðlâc' II; die Dichtung von Guðlâc, dem frühern Nationalheiligen Englands, zerfällt bekanntlich in zwei von verschiedenen Verfassern stammende Gedichte. Unterscheiden sie sich auch in der Durchführung des Hakenstils? Ich prüfe sie darauf und stelle fest, daß sich in 'Guðlâc' I die großen syntaktischen Einschnitte etwa ebenso oft am Schluß wie in der Mitte der Langzeile finden, in 'Guðlâc' II dagegen überwiegend in der Mitte. Auch hier also geht die Zunahme der Variationen mit der Ausbildung des Hakenstiles Hand in Hand.

Von der hochdeutschen Dichtung habe ich bis jetzt noch nichts gesagt. Auch Paetzel gibt wohl Zahlen und Belege, sagt aber nur, daß sich mit dem in jeder Weise dürftigen Material recht wenig machen ließe. Es ist wahr, der Umfang ist gering, aber die Bedeutung um so größer, und die Sachlage klar und von Heusler scharf beleuchtet.

Im 'Muspilli' haben wir im Vergleich mit dem Angelsächsischen und Altsächsischen erstaunlich wenig Variationen, es steht etwa

auf einer Stufe mit der 'Edda'. Ja, aber man lese das Gedicht auch einmal durch:

uuanta sâr sô sih diu sêla in den sind arheuit
enti si den lîhhamun likkan lâzzit,
sô quimit ein heri fona himilzungalon,
daz andar fona pehhe: dâr pâgant siu umpi.
sorgên mac diu sêla, unzi diu suona argêt,
za uuederemo herie si gihalôt uuerde usw.

Es ist der reine Zeilenstil. Kaum, daß sich gelegentlich einmal ein Ansatz zu Verschränkungen zeigt, wie sie im Hakenstil die Regel bilden.

Nun gut, 'Muspilli' kann nicht als Vertreter altgermanischer epischer Dichtung gelten, in keiner Weise; wir denken über den poetischen Wert jetzt anders als früher. Aber wie ist es mit dem Hildebrandslied? Hier ist der Prozentsatz der Variationen etwas höher, bleibt aber hinter dem Mittelwert der ags. Epik ebenfalls noch weit zurück. Und lesen wir nun:

welaga nû, waltant got, wêwurt skihit.
ih wallôta sumaro enti wintro sehstic ur lante,
dâr man mih eo scerita in folc sceotantero:
sô man mir at burc ęnîgeru banun ni gifasta,
nû scal mih suâsat chind suertu hauwan,
bretôn mit sînu billin, eddo ih imo ti banin werdan.

Auch hier haben wir noch ganz vorwiegend Zeilenstil, viel mehr als im 'Guðlâc' I. Die stärkeren syntaktischen Einschnitte fallen überwiegend an das Versende. Wir haben keinen Fall, daß die erste Halbzeile mit einem Punkt schlösse.

Wir fragen uns: war Zeilenstil, Zeilenstil mit gelegentlichen leichten Übergängen zu den Formen des Hakenstils, für das Heldenlied charakteristisch? und wenden uns um Antwort an das Finnsburgfragment. Auch hier ist der Zeilenstil erst wenig durchbrochen, die starken syntaktischen Einschnitte fallen fast alle an das Ende der Langzeile, die Variationen sind freilich zahlreicher als im Hildebrandslied, immerhin bleiben sie hinter 'Beowulf' und dem Mittelwert der ags. Epik doch zurück.

Schließlich, und damit möchte ich Heuslers Ausführungen ergänzen, ist aus dem 'Beowulf' selbst noch eine interessante Tatsache hervorzuheben. Dort läßt der Dichter den Sänger, den scop

Hrôðȝârs, ein Lied vortragen, das Lied von Finn, Hnæf und Henȝest. Den Hakenstil hat der Dichter hier zwar auch durchgeführt wie in seinem ganzen Epos, aber es ist doch bemerkenswert, daß wir im ganzen 'Beowulf' keinen Abschnitt finden, der so wenig Variationen verwendete, wie diese 92 Verse, die Prozentzahl ist hier noch nicht halb so groß wie in der ganzen Dichtung. Auch Paetzel, der diese Tatsache feststellt, meint, daß ein Lied mit geringem Variationsgehalt zugrunde liege. Man könnte auch sagen, daß der Liedstil, dem sich der Dichter trotz der Einarbeitung in sein Epos in gewissem Maße fügen mußte, von selbst hätte hierzu führen müssen. Jedenfalls wird man an Zufall nicht glauben, wo alle Beobachtungen nach derselben Richtung weisen.

Vielmehr glauben wir mit Heusler auf Grund dessen, was wir an 'Muspilli' und Hildebrandslied, an Finnsburgfragment und Finnepisode gesehen haben, daß das germanische Heldenlied immer bei Zeilenstil und mäßiger Verwendung der Variation geblieben ist. Denn wir müssen uns doch auch sagen, daß es mit dem Hakenstil und der reichen Entfaltung der Variationen keinerlei innere Verwandtschaft hat. Das Heldenlied entwickelt die Handlung in knapper Form, Schlag auf Schlag, nur die Hauptpunkte hervorhebend, manches nur andeutend; in dramatisch zugespitzten Wechselreden entfaltet sich der Konflikt und führt rasch zum Höhepunkt und zum unerbittlich tragischen Ende. Paßt dies zu den kettenhaft verschlungenen, wellenhaft dahinrollenden Langzeilen des Hakenstils, oder paßt es zu den Langzeilen des Zeilenstils, die sich einzeln gegenübertreten, Rede auf Rede, Tatsache auf Tatsache, Handlung auf Handlung schlaghaft folgen lassen?

Natürlich: daß sich bei aneinandergereihten Langzeilen gelegentlich auch Verschränkungen einstellen, wie sie für den Hakenstil charakteristisch sind, das ist selbstverständlich und kann gar nicht anders sein. Aber die bewußte, die künstlerisch beabsichtigte Durchführung des Hakenstils, die brachte, das ist keine Frage, erst der Übergang vom Lied zum Epos. An der künstlerischen Bewußtheit dürfen wir dabei nicht zweifeln. Der Zeilenstil ist etwas viel Natürlicheres, viel Primitiveres. Wenn im 'Beowulf' selbst bei inhaltlich bedeutenden Absätzen — etwa nach dem Lied des Sängers — die Kette nicht unterbrochen, der Einschnitt in die Mitte der Zeile gelegt wird, so ist das nur aus einem festen künstlerischen Prinzip zu verstehen.

Den großen Wesensunterschied zwischen Lied und Epos hat

man früher nicht recht erkannt. Es ist Heusler, der im Anschluß an ein Buch des Engländers W. P. Ker, 'Epic and romance' (London 1897) diesen Unterschied in seiner Schrift 'Lied und Epos in germanischer Sagendichtung' (Dortmund 1905) auf das nachdrücklichste betont und herausgearbeitet hat. Hatte man früher wohl gemeint, daß durch Aneinanderreihung von Liedern ein Epos entstände oder entstehen könnte — ich erinnere nur an Lachmanns Liedertheorie — so zeigt Heusler, daß nur durch Ausweitung, Anschwellung, Verbreiterung des Stils aus dem Lied ein Epos wird. Das Lied führt gleich in medias res, nur die Kernpunkte der Handlung werden uns vor Augen gestellt. Das Epos holt weit aus, beginnt mit den Vorfahren und ihrem Schicksal, Episoden werden aus kleinen Zügen oder Andeutungen entwickelt oder erfunden, neue Nebenfiguren treten auf, der höfische Glanz wird geschildert, die ganze Handlung wird hineingebettet in ein farbenreiches Bild des Lebens und Treibens, in dem sie spielt, Stimmung und Rührung werden erregt, kurzum, das Interesse und die liebevolle Ausmalung des Dichters wenden sich Dingen zu, die für das alte Lied gar nicht in Betracht kamen.

Für diese neue Erzählweise, die bedächtigen Schrittes, Umschau haltend nach allen Seiten, langsam dem Ziele zuschreitet, ist der Hakenstil nicht eine passende Form, sondern einfach künstlerisches Erfordernis. Ein Epos im Zeilenstil wäre unerträglich. Diese Erzählweise nimmt sich Zeit, sie stellt uns eine Einzelheit bildhaft hin, wendet sich dann zu etwas Neuem, lenkt, zu sehr erfüllt von ihrem Gegenstande, um ihn mit einem Male aussprechen zu können, zu dem ersten zurück, einen neuen Farbton hinzufügend, geht dann wieder zu dem zweiten über und so fort. Dieses beständige Hin und Her, dieses Verweilen der dichterischen Phantasie bei einem Gegenstande, von dem sie sich losmacht, um ihn doch wieder von neuem ins Auge zu fassen, das findet seine Ausdrucksform in der Variation, einer Form, die diese Dichtweise sich nicht geschaffen, aber auf das reichste ausgebildet hat.

Andere stilistische Erscheinungen, im Satzbau der Übergang von einfachen klaren Formen zu künstlicher, mehrfacher Überordnung von Haupt- und Nebensätzen, Unterschiede in der Behandlung der direkten Rede, die von der dramatischen Selbständigkeit in den Fluß der Erzählung hineingezogen wird, auch Änderungen im Versbau, die zu einer Auflockerung führen, all dies begleitet den Stilwandel, von dem ich gesprochen habe.

Entstanden ist der neue Stil, der Stil des Buchepos, in England. Er herrscht in der geistlichen Epik der Angelsachsen, er hat im 'Beowulf' ein großes weltliches Epos geschaffen, und in den Walderefragmenten sehen wir die Reste eines zweiten. Nach angelsächsischem Vorbild entstand die altsächsische Bibeldichtung 'Heliand' und in Anlehnung daran die 'Genesis'.

Im Rückblick auf die äußere Erzählform stelle ich also noch einmal gegenüber: einerseits das strophische Lied, mit wenig Variationen, aber besonders bei Namen, ferner das Heldenlied in unstrophischen Langzeilen, noch wesentlich im Zeilenstil, mit beschränkter Anwendung der Variationen. Anderseits das Epos im Hakenstil mit reicher Entfaltung der Variation.

Ich habe absichtlich vom Heldenlied gesprochen. Was bei uns aus dem Götterlied geworden ist, was aus dem Preislied, wir wissen es nicht. Zu viel ist uns verloren und wird immer im Dunkel bleiben. Was uns aber erhalten ist, bei uns und im Norden, das ist von solch unerschütterlicher Kraft und Größe, daß es heute nach 1000 Jahren noch immer zu uns spricht, jetzt in Zeiten des Unglücks und der Not vielleicht mehr noch als in Zeiten der Blüte.

Dante und Tasso als religiöse Epiker.

Akademische Antrittsvorlesung
von Helmut Hatzfeld (Frankfurt a. M.).

Dante und Tasso sind in jüngster Zeit wieder insofern Gegenstand lebhafteren literarischen Interesses geworden, als sich ihrer die rein ästhetisch gerichtete Literaturkritik angenommen und ein neues Werturteil über beide Dichter gefällt hat, das dem Urteil, zu dem die historisch und psychologisch gerichtete Kritik seit langem gekommen war, fast diametral gegenübersteht. Was Dante betrifft, so hat der italienische Philosoph Benedetto Croce in seinem Jubiläumsbuch 'Dantes Dichtung' den Nachweis zu erbringen versucht, daß die 'Divina Commedia' kein einheitliches Epos sei, sondern daß sich diese Dichtung auflöse in einen theologischen Roman, gereimte Prosa, und in einen Zyklus lyrischer Gedichte, echte Poesie. Nur diese lyrischen Gedichte innerhalb der Komödie seien für den modernen Menschen genießbar und diese Tatsache sei ein untrügliches Urteil für die notwendig negative Bewertung des theologischen Romans. Vergeblich verwahrt sich Croce dagegen, durch diese Methode den großen Dante zu degradieren und ihn aus der Reihe der großen Epiker zu streichen.

Was Tasso betrifft, so hat er als der erste Dichter romanischer Zunge zur literarischen Ausprobierung der berühmt gewordenen Wölfflinschen Grundbegriffe dienen müssen. In einer Broschüre, betitelt: 'Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso' (1922) mißt Th. Spoerri Tasso mit neuen äußerlichen der Kunstgeschichte entlehnten Maßstäben [1]) und kommt im Gegensatz zu der Ansicht maßgebendster italienischer Literaturhistoriker zu dem Resultat, daß Tasso mit Ariost verglichen durchaus nicht den Kürzeren ziehe,

[1]) Für ihn gibt es keinen epischen und lyrischen Stil, sondern nur einen plastischen, sachlichen Stil der Anschauung und einen musikalischen, sentimentalen Stil der Stimmung.



sondern daß in den beiden Epikern lediglich zwei gleichwertige Kunstformen zur Geltung kämen, Renaissance und Barock. Er vertritt mit Herder und Wölfflin das Prinzip der mehrfachen Schönheit und stellt Tasso als lediglich stilistisch anders bedingt dem Ariost als Epiker gleich. So kommt er zu einer wesentlich höheren Bewertung Tassos als die ältere Kritik.

Ähnlich wie Croce zu urteilen war einst Karl Vossler in seinem vierbändigen Dantewerk geneigt, wo er auch zu sehr nach den formalen Forderungen, die man an ein Epos zu stellen pflegt, nur das 'Inferno' gelten lassen wollte, das 'Purgatorio' und erst recht das 'Paradiso' aber als stilistische Unmöglichkeiten verwerfen zu müssen glaubte. Mit dieser Methode könnte man allerdings auch das äußerlich streng gefügte Epos Tassos in den Himmel erheben. Allein Vossler erklärte neuerdings, in seiner Dantejubiläumsschrift, geirrt zu haben. Auch er überschätzte das Rein-Ästhetische, Technische, Äußerliche zu sehr und wirft nun die Frage auf nach dem Wesentlichen eines religiösen Gedichtes, nach seinem Frömmigkeitsgehalt. Und da kommt er bei Dante zu einem ganz anderen Resultat: Dante ist ihm der religiöse Dichter par excellence. Der Geist der Frömmigkeit durchweht das ganze Gedicht von der ersten bis zur letzten Zeile. Darin liegt seine Einheit und seine Größe. Würde man mit dieser Methode in der 'Gerusalemme liberata' nach dem religiösen Geist suchen, so dürfte man recht wenig darin finden, so wenig, wie der Kardinal Silvio Antoniano seiner Zeit, der fast zu glauben schien, der Dichter habe ihm kein religiöses Gedicht, sondern einen Ritterroman zur Begutachtung vorgelegt. So scheint in der Tat hier die Kernfrage zu sein: Wie erklärt und wie äußert sich die religiöse Gestaltungskraft Dantes in der 'Commedia' und die Tassos in der 'Gerusalemme liberata'? D. h. wie erklärt sie sich aus historischen und psychologischen Bedingtheiten und wie erfolgt die dichterische Umsetzung dieser Bedingtheiten? Vielleicht trägt diese Fragestellung zur Lösung des Stilproblems bei Dante und Tasso überhaupt etwas bei.

Dante steht am Ausgang des naiven, innigfrommen, in religiöser Freude ungehemmt jubelnden Mittelalters. Er lebt in einer Zeit, die „das schmerzliche Schamgefühl und das blutende Elend des religiösen Haders und die Schmach des Gewissenszwanges und die Schande der Inquisition noch nicht gekostet hat“ (Vossler, Dante als rel. Dichter, S. 5). Diese Zeit stand ganz unter dem Eindruck des Wirkens Franzens von Assisi

und des jungen Franzikanertums, und es ist bemerkenswert, daß Dante dem hl. Franziskus fast einen ganzen Gesang, den elften des 'Paradiso', gewidmet hat, der mit Worten beginnt, die gleichsam den Schlüssel zu der himmelstrebenden Frömmigkeit jener Tage abgeben:

> O unvernünft'ge Sorg und Hast der Welt,
> Wie groß ist doch der Trug der Syllogismen,
> Der deinen Flug abwärts gerichtet hält! (Par. XI, 1ff.).

Tasso dagegen erwächst aus dem glaubensblutgetränkten Boden der Gegenreformation, aus der geharnischten, verbitterten, polemischen Zeit des Reformkatholizismus, der nach den Intentionen des Tridentiner Konzils fromm sein sollte, der von der Reformation in eine Verteidigungsstellung gedrängt, fromm sein wollte, der aber in seiner kulturellen Tradition so viele heidnisch und irdisch gerichtete Renaissanceelemente besaß, daß er sich vom Irdischen und Profanen nur schwer lösen konnte und in dem bekannten Wahlspruch der Jesuiten eine Formel fand, die einen praktischen Ausgleich erstrebt und ein Liebäugeln mit der Welt gestattet. Diese jesuitische Frömmigkeit hat denn auch Tasso der franziskanischen Dantes entgegenzusetzen und sie spiegelt sich gleich in den Eingangsversen der 'Gerusalemme' wieder, wo der Dichter die himmlische Muse anfleht, sein Gedicht auch mit anderen Reizen, als den ihrigen schmücken zu dürfen:

> E tu perdona,
> se adorno in parte
> D' altri diletti che de' tuoi le carte (I, 2ff.).

Dantes Zeit ist eine Epoche der Glaubenskraft, der dogmatischen Sicherheit. Sie ist die Zeit des hl. Thomas v. Aquino, der durch die wissenschaftliche Verschmelzung der aristotelischen Philosophie mit der christlichen Glaubenslehre seinen Zeitgenossen jene grandiose, felsenfeste religiöse Überzeugung zu geben verstanden hatte, die in Dantes stolzem, gläubigen Hoffnungsgefühl sich spiegelt, dessen er so froh wird, daß er sich im 'Paradiso' das Zeugnis ausstellen läßt:

> Kein Sohn der Kirche, die auf Erden streitet,
> Hofft mehr denn er, wie es geschrieben steht
> In jener Sonne, die uns all umbreitet. (Par. 25, 51ff.).

Tassos Zeit ist eine Epoche religiösen Zweifels. Das gewaltige scholastische Gebäude, das der hl. Thomas aufgerichtet hat, ist den schwersten Erschütterungen ausgesetzt von seiten der Reformation,

von seiten des Humanismus, von seiten der im Entstehen begriffenen modernen Naturwissenschaft und, so paradox es klingen mag, von seiten der Inquisition. Denn letztere fügt zu der von den erstgenannten Faktoren hervorgerufenen Skepsis die Gewissensangst, die den Barockmenschen zwischen Unglauben und Höllenfurcht hin- und hertreibt, um ihn manchmal im Wahnsinn enden zu lassen. Es erübrigt sich zu betonen, daß Tasso der Prototyp des so gefaßten Menschen des Cinquecento ist. Nichts bezeichnender dafür, als jener erschütternde Brief des Dichters an Scipione Gonzaga (1579), in dem er gesteht, er zweifle manchmal an der göttlichen Weltschöpfung, an der Unsterblichkeit der Seele und an der Menschwerdung Christi, wie könne er da an die Sakramente oder an die Autorität des Papstes glauben? Wenn er es dennoch tue, so geschehe es aus einer gewissen sklavischen Furcht vor der Hölle, „per una certa servile temenza". Diese „servile temenza" war natürlich sehr ungeeignet, ein religiöses Epos zu inspirieren, und sie findet in der Tat auch im Epos ihren Platz. Im zwölften Gesang erzählt der Eunuch Arsete der Clorinda ihre Lebensgeschichte. Sie ist einst als Kind christlicher Eltern von Arsete im Heidentum erzogen worden. Aber dem Arsete ist im Traum ein Engel erschienen und hat ihn aufgefordert, Clorinda zu taufen mit der Drohung: „Misero te, se al sogno tuo non credi!" (XII, 37). So etwa faßt Tasso sein Verhältnis zum Glauben auf: Misero te, se tu non credi! Wehe dir, wenn du nicht glaubst.

Dantes Seelen- und Geisteshaltung, die wir aus seiner Zeit zu verstehen suchten, verrät ein hohes religiöses Ethos, er ist der homo religiosus, der identisch ist mit der sittlichen Persönlichkeit. Die sittliche persönliche Sicherheit gibt Dante das Recht, von hoher Warte aus alle Mißstände innerhalb des Staates und der Kirche, bei Kaiser und Papst zu verurteilen. Sie macht ihn aber auch zum sicheren Selbstkritiker, der an seiner moralischen Vervollkommnung arbeitet und ohne in irgendwelche Überhebung zu verfallen seine Stärken und seine Schwächen kennt. Als er mit Vergil auf dem Fegfeuerberg wandelt, da sieht er einerseits die Neidischen, denen die Augen für ihr neidisches Schielen zugenäht sind, andrerseits die Stolzen, die sich nun unter der Last schwerer Steine zur Erlernung der Demut bücken müssen. Sofort hält Dante Gewissenserforschung und spricht zu Vergil:

> Die Augen (sagt' ich) wird auch mir man rauben,
> Doch kurze Zeit nur; denn die Schuld ist klein,

Die sie durch neidisch Schielen sich erlauben.
Viel eher mag zu Furcht vor jener Pein
Die unten herrscht, sich meine Seele neigen
Und lasten fühl' ich schon den schweren Stein. (Purg. XIII, 133ff.)

Tasso ist mit Dante verglichen eine ethisch ungefestigte Persönlichkeit, er ist der „arme Sünder", der vor lauter Unsicherheit und Angst aus der Sünde gar nicht herauskommt und in einer ständigen nutzlosen und unfruchtbaren Selbstpeinigung mit Gewissensbissen und eingebildeten Sündenstrafen lebt. Mit gutem Recht hat man jene Verse auf das innerste Wesen Tassos gedeutet, die Tancred spricht, nachdem er aus fatalem, schuldlosem Versehen seine Geliebte Clorinda getötet hat:

So leb' ich denn in Marter und in Qualen,
Die als gerechte Furien mich bedräun.
Die Nacht, wann sie herabsteigt zu den Talen,
Wird ewig mir den ersten Wahn erneun;
Der Sonne Licht, das mit verhaßten Strahlen
Die Tat enthüllte, werd' ich bebend scheun.
Mir selbst ein ew'ger Schrecken, werd' ich immer
Mich selber fliehn, doch mir entfliehen nimmer.

In der Tat zu tiefst erlebtes Geschick:

Temerò me medesmo, e da me stesso
Sempre fuggendo, avrò me sempre a presso (XII, 77).

Um zu zeigen, wie dieses religiös-sittliche Ethos Dantes und Tassos bei einzelnen Lebensproblemen zur Geltung kommt, greife ich die zwei wichtigsten heraus, die Liebe und den Tod. Was bedeuten sie unseren Dichtern und welche Behandlung erfahren sie in ihren Epen?

Die Liebe ist für Dante das große die Menschheit veredelnde Geheimnis, die alles umfassende caritas, die den amor in sich einschließt. Beatrice, die Jugendgeliebte und die verklärte Liebe zugleich, verkörpert diese im „dolce stil nuovo" zur Synthese gelangte amor-caritas. Diese Liebe ist stets eine gute, sie ist eine wohltätige Macht:

Nè creator nè creatura mai,
Fu senza amore (Vergil zu Dante, Purg. XVII, 91ff.).

Die „niedere Minne" dagegen ist Dante, auf jeden Fall dem gereiften Dichter der 'Commedia', gänzlich fremd, ja mehr, psychologisch wie ästhetisch aus seinem echt religiösen Gefühl heraus etwas gänzlich Unmögliches. Wer sich davon überzeugen will, braucht nur im Wollüstigen-Kreis des 'Inferno', in der Sodomitenbolge oder auf dem

Sims der Unreinen im 'Purgatorio' Umschau zu halten und er wird das religiöse Ethos feststellen, das hier den Dichter bei der Behandlung des heiklen, innerhalb des Epos jedoch notwendigen Themas geleitet hat. Das Gleiche gilt für die Art, mit der er die verführerische Sirene (Purg. XIX, 7) gezeichnet hat. Echt sittliche Entrüstung spricht aus der Brandmarkung der koketten Florentinerinnen (Purg. XXIII, 94), denen man Kleidervorschriften machen muß, weil sie sich sonst schamloser kleiden als die unkultivierten Weiber der Barbagia in Sardinien. Wo aber zwei Menschen, wie Francesca da Rimini und Paolo Malatesta dem sinnlichen Feuer des Amor zum Opfer gefallen sind, da wird Dante von einem eisigen Ernste gepackt, weil ihn die katastrophale Macht der Leidenschaft rührt und erschüttert, jenes unheilvollen

Amor, che a nullo amato amar perdona (Inf. V, 104).

Was ist dagegen die Liebe für Tasso? Sie ist ihm Wollust, sinnliches Feuer und dazu — nicht mehr Renaissance, sondern Gegenreformation! — verbotene Wollust, verbotenes sinnliches Feuer, also eine Angelegenheit übelster Konnivenz. So kommt es, daß in seinem Epos die angeblich frommen Kreuzfahrer romantisch gedachte, aber psychologisch unmögliche Liebesverhältnisse mit den heidnischen Schönen haben. Tancred liebt Clorinda. Erminia, die einstige Gefangene Tancreds, schleicht sich nächtlicherweile ins christliche Lager um ihn aufzusuchen, als er krank darniederliegt. Ist diese Situation durch ihre Motivierung zu rechtfertigen, so ist schlechterdings lüstern und poetisch durchaus zu verwerfen, daß Armida in wohlberechneter Gemeinheit, wie eine Dirne im Dienste der Spionage, mit Hilfe ihrer weiblichen Reize die Kreuzritter verführt, in raffiniertestem Gewande erscheint, bei den frommen Kreuzfahrern die unzüchtigsten Vorstellungen weckt. Nicht nur die enthüllten Reize, auch die verbotenen Teile, „la vietata parte“ — welch ein tartüffehafter Ausdruck! — wünschen sie zu schauen:

Per entro il chiuso manto osa il pensiero
Di penetrar nella vietata parte (IV, 32).

In ähnlicher Richtung bewegen sich fast alle Schilderungen, die mit Armida zusammenhängen, ihre Verführung des Rinaldo (XIV), die Beschreibung des Liebeslebens Armidas und Rinaldos (XVI, 17 ff.), und sie nehmen in dem religiösen Epos keinen geringen Platz ein. Die besonders moralischen Ritter Carlo und Ubaldo, die die Aufgabe haben, den Rinaldo aus Armidas betörenden Fesseln zu

befreien, stellen auf dem Gebiete der Lüsternheit auch ihren Mann, indem sie sich in der Nähe des Palastes der Armida die verführerische Szene der badenden Mädchen Armidas nicht entgehen lassen wollen

> E tutto ciò che più la vista alletti (XV, 59).

Der Rolle der Liebe in den beiden Epen entspricht die des Todes. Trotz seiner persönlichen weltlichen Aktivität und Lebensgebundenheit weiß Dante mit männlicher Selbstverständlichkeit und in echter Frömmigkeit das Leben zu überwinden. Oderisi im elften Gesange des Purgatoriums ist sein Sprachrohr, wenn er sagt:

> Der Ruf der Welt ist wie der Wind, ihr Toren!
> Der bald von hier weht und von drüben bald,
> Und Nam' und Richtung gehn zugleich verloren (Purg. XI, 100ff.).

Der Tod selbst aber wird von Dante nicht gefürchtet, sondern mit einer Liebe und Abgeklärtheit behandelt, die an den „frate Morte corporale" des hl. Franziskus gemahnt. Dem Antäus im letzten Höllenkreis erklärt Vergil, daß Dante ein Lebender sei, und zwar habe er noch lange zu leben, wenn ihn die göttliche Gnade nicht vorzeitig zu sich ruft,

> Se innanzi tempo grazia a sè nel chiama (Inf. XXXI, 129).

Wie hier der Tod als Gnadengeschenk aufgefaßt wird, so wird ein anderes Mal die Todesstunde die Stunde des guten Schmerzes genannt, der uns Gott vermählt:

> l' ora
> Del buon dolor ch' a Dio ne rimarita (Purg. XXIII, 81).

Tasso hängt ganz im Gegensatz zu solcher Auffassung zäh am Leben unbeschadet seiner melancholischen Passivität. Ahi! jammert er über die Vergänglichkeit alles Irdischen:

> Ahi lagrime! ahi dolore!
> Passa la vita e si dilegua e fugge
> Come gel che si strugge (Schlußchor des Torrismondo).

Die Todesfurcht veranlaßt ihn schäferhaft-schwärmerisch über den Ernst des Todes hinwegzutändeln, so wie es Tancred am Grabe Clorindas macht, wo er spricht:

> Und liebend werd' ich scheiden — sel'ge Stunde,
> Wann sie auch kommt! Doch größre Seligkeit,
> Nimmst du mich auf in deinem stillen Grunde,
> Wie ich dich jetzt umwank' in meinem Leid.

Dann freu'n die Geister sich in schönem Bunde,
Ein Grab umschließt den Rest der Sterblichkeit;
Was nicht das Leben, wird den Tod beglücken —
O, darf ich's hoffen, seliges Entzücken! (XII, 99).

Tändelt Tasso nicht mit dem Todesproblem, dann scheint er von den unangenehmen Todesassoziationen Grab und Verwesung stark beherrscht. Wie erklärte sich sonst die stilistische Ungeheuerlichkeit, daß er die vor Jerusalem gefallenen Führer (XIII, 69) nicht anders zu benennen weiß, als

Gli altri duci, che or sono ossa e polve (XIII, 69).

Wichtiger aber noch als diese Onomasiologie des Todes bei den beiden Dichtern ist ihre Benennung, d. h. richtig verstanden ihr Erleben des Religiösen im engsten Sinn. Was ist diesen christlichen und katholischen Epikern z. B. Gott? Für Dante ist es

il creatore (Par. XXX, 101)
il fattore (Par. XVII, 102)
la prima luce (Par. XXIX, 136)
la divina potestate (Inf. III, 5)
la divina volontate (Par. XX, 96)
la sapienza e la possanza (Par. XXIII, 37)
lo dolce amor (Par. XX, 13)
l'amor che muove il sole e l'altre stelle (Par. XXXIII, 145).

Wie betonen diese Ausdrücke das Persönliche! Der Schöpfer und Gestalter ist hier Gott, der die Welt aus dem Nichts geschaffen, der Wille, die Weisheit und die Allmacht und schließlich das Größte, die weltbelebende Liebe.

Wie ganz anders heißt Gott bei Tasso. Da wird er genannt:

il re del mondo (I, 11)
il gran re che il mondo regge (XVIII, 7)
quel signor che in ogni parte regna (VIII, 30)
il signore (XVIII, 6)
il cielo (XIII, 65)
la providenza (XIII, 67).

Das sind denkbar unerlebteste Ausdrücke: Einmal die göttliche unnahbare Majestät, der zeusähnliche König und Herr, der bisweilen allerdings auch zum volkstümlichen Herrgott wird, dem die Engel so, wie die Gläubigen dem Papste, den Fuß küssen (IX, 60), und der Befehle erteilend mit dem Kopfe nickt (IX, 60); oder Tasso verfällt in das andere Extrem und setzt statt der Gottheit kalte Abstraktionen,

cielo providenza.

Es ist rührend, mit welch religiöser Scheu Dante Christus gegenübersteht. Es wäre ihm eine Profanation erschienen, den heiligen Namen mit einem beliebigen anderen Worte zu reimen, obwohl die Reimwörter zu Cristo im Italienischen häufig sind. So

reimt er Christus in drei Fällen dreimal mit sich selbst (Par. XII, 71 ff., XIX, 104 ff., XXXII, 83 ff.). Und wie unendlich zart benennt der fromme Dichter den Heiland innerhalb seines Gedichtes:

il benedetto agnello (Par. XXIV, 2)
il nostro Pellicano (Par. XXIV, 114)
il nostro disiro (Par. XXIII, 105)
il nostro diletto (Par. XIII, 111).

Tasso kennt diese Scheu vor dem Heiligen nicht. Brüsk führt er den Namen Christi als Reimwort gleich zu Beginn seines Epos ein:

Canto l' arme pietose e 'l capitano
Che 'l gran sepolero liberò di Cristo;
Molto egli oprò col senno e colla mano
Molto soffrì nel glorioso acquisto (I, 1 ff.).

Und innerhalb des Gedichtes heißt ihm Christus kalt und teilnahmslos

il figlio di Maria (XII, 21)
il figliuolo di Maria (VII, 74)
il figlio eguale al Padre (IX, 56).

Maria, geradezu Symbol und Losung der Gegenreformation gegen die Reformation, hat bei Tasso verblüffenderweise keine Umschreibung, ist ihm kein Erlebnis, während sich Dante in dem Preis der Himmelskönigin nicht genug tun kann. Sie ist ihm die

Donna gentil nel ciel (Inf. 11, 94)
Regina Coeli (Par. XXIII, 128)
La regina Cui questo regno è suddito (Par. XXXI, 117)
quella che puote aiutare (Par. XXXI, 148)
il bel fior ch' io sempre invoco (Par. XXIII, 88)
La Rosa in che il Verbo divino carne si fece (Par. XXIII, 74),

ja, die

Vergine, Madre, figlia del suo figlio
Umil ed alta più che creatura
Termine fisso d' eterno consiglio (Par. XXXIII, 1–3).

Interessant für unsere Frage ist auch die Benennung und Darstellung der Engel. Für Dante ist der Engel immer eine bewußte Metaphorisierung einer aristotelisch-thomistischen Intelligenz. So ist er ihm

l' uccel divino (Purg. II, 38),
il celestial nocchiero (Purg. II, 43),
la creatura bella, Bianco vestito e nella faccia quale
Par tremolando mattutina stella (Purg. XII, 88 ff.).

Der Erzengel Gabriel ist ihm geheimnisvoll:

Quell' amor che primo lì discese
Cantando: Ave Maria, gratia plena (Par. XXXII, 94/95).

Für Tasso sind die Engel „gl' ignudi spirti" (XVIII, 93) der Renaissancegemälde, also gerade das, was sie nach den Beschlüssen des Tridentiner Konzils auf keinen Fall sein sollten. Der Erzengel Gabriel aber, der für Dante der mystische Bote der Verkündigung ist, ist für Tasso eine Nummer, der Engel Nr. 2 in der ersten Engelklasse, d. h. unter den Erzengeln,

Gabriel che ne' primi era secondo (I, 11).

Er ist ein Bild-, ja ein Theaterengel: Als er von Gott, dem Herrn, als Bote zum Kreuzheere entsandt wird, da legt er sich recht bühnenmäßig weiße, goldgeränderte Theaterflügel an:

Ali bianchi vestì, ch' han d' or le cime (I, 14).

Und ein Gemäldeengel ist auch der Erzengel Michael:

Michele, il qual ne l' armi di lucido adamante arde e lampeggia (IX, 58).

Ganz dieser Umsetzung des Religiösen in Poesie entspricht das Erleben der kirchlichen Liturgie und des kirchlichen Kultus bei den beiden Dichtern. Dante erlebt Liturgie und Kultus in der Tat. Deshalb sind ihm die liturgischen Formen und Formeln der Kirche stets an passender Stelle gegenwärtig. Die aus dem irdischen Leben nach dem Fegfeuer geführten Seelen singen den Psalm:

In exitu Israel (Purg. II, 46).

Die Seelen der gewaltsam ums Leben Gebrachten intonieren das

Miserere (Purg. V, 24).

Beim Hereinbruch der Nacht beten die Seelen des Fürstentales gemeinsam das

Te lucis ante terminum (Purg. VIII, 13).

Als Dante und Vergil nach langen Vorbereitungen endlich Zutritt zum Fegfeuerberg erhalten, da stimmen die Geister, die sich mit ihnen freuen, das

Te Deum (Purg. IX, 140)

an. Als sich die Erlösung des Statius vollzieht, da preisen die Seelen das Ereignis mit einem

Gloria in excelsis Deo (Purg. XX, 136).

Und als gar Beatrice, die lang ersehnte Hoffnung Dantes, ihm auf der Höhe des Läuterungsberges erscheint, da jubilieren die Engel mit ihm:

In te, Domine speravi (Purg. XXX, 83).

Dieses innige Erleben des Kirchlichen und Kultischen ist Tasso gänzlich unbekannt. Ihm ist der Kultus äußerlicher Ritus,

so äußerlich, daß er den Renegaten Ismeno in dem mohamedanischen Ritus keine wesentlichen Unterschiede gegenüber dem christlichen finden und sie daher miteinander verwechseln läßt:

> Ma i primi riti anco lasciar non puote . . .
> Confonde le due leggi a sè mal note (II, 2).

Und Tassos rein äußerliche und ästhetische Freude an dem katholischen Kultus diktiert ihm die Darstellung der ganz äußerlich gefaßten großen Bittprozession auf den Monte Oliveto. Da ist ihm das Wesentliche der „clero in sacre vesti" (XI, 2), die „candide spoglie", des Bischofs „dorato ammanto bipartito sovra i bianchi lini" (XI, 4). Mit einem Wort, ihm ist der Kultus eine „pompa" (XI, 3), ein „spettacol santo" (XI, 12), und er freut sich über das Staunen der Heiden, die von den Mauern Jerusalems dieser Pracht, dieser glanzvoll-politischen Demonstration des Katholizismus, diesen „insólite pompe", diesen „riti estrani" (XI, 12) zusehen. Und das ist sein Hauptinteresse, die rechtgläubigen „pompe sacre" den heidnischen „pompe immonde e sozze" (XIII, 4) entgegenzustellen.

Was ich nun bei Dante religiöse Gestaltungskraft und bei Tasso etwa religiöse Gestaltungsschwäche nennen möchte und aus den Verhältnissen der Zeit und aus der Psyche der beiden Dichter zu erklären versucht habe, das wird aber gerade derjenige, der mit Croce in Dante das lyrische Genie und mit Spoerri in Tasso den vorbildlichen Epiker des Barock sieht, die lyrische bzw. die epische Gestaltung des Religiösen nennen. Allein ich glaube, diese Deutung würde mit gewissen literarhistorischen Tatsachen in Widerspruch geraten. Denn wenn der Dante der 'Commedia' ein Lyriker ist, dann ist es Tasso erst recht. Nur zeigt sich seine Lyrik lediglich in den Partieen seiner Dichtung, wo sie, um ein Wort de Sanctis' zu gebrauchen, ein Gewebe aus zarten und süßen Illusionen ist, nämlich in den erotisch-melancholischen Teilen. Da feiert das unepische, schmachtende „un non so che" seine Triumphe, da zeigt sich Tasso als den lyrisch-schäferhaften Autor des 'Aminta' und des 'Torrismondo'. Lyrisches Gefühl ist also bei ihm mehr vorhanden, als nach der Ansicht strenger Formalisten seinem Epos zuträglich ist, nur das religiöse Gefühl, das, wie wir sahen, bei ihm ein krankhaftes, ein Angstgefühl ist, kann sich nicht in echte Poesie umsetzen, wie sein erotisches und sein melancholisches Gefühl.

Ein Epos aber lediglich nach äußeren Maßstäben zu beurteilen, also dem Danteschen „Ich" der Komödie den epischen Helden

Tancred (obwohl Gottfried der Held sein sollte) entgegenzusetzen, dem lyrischen Stoff vom Schicksal der menschlichen Seele, die sich in den drei jenseitigen Reichen aus der Sünde durch Läuterung zur Seligkeit erlöst, den epischen entgegenzustellen von der handgreiflichen iliadenmäßigen Eroberung Jerusalems als Resultat des ersten Kreuzzuges, geht heute doch wohl nicht mehr an. Nein, gerade unsere tieferen Einsichten in das literarische Schaffen der großen Meister haben uns erkennen lassen, daß Dante unbeschadet seiner „ersten Person“ selbst der Held seines Epos ist „von allen Gestalten die massivste . . ., die einzige, die vom ersten bis zum letzten Verse wie die Wirklichkeit selbst auf der Bühne bleibt“ (Vossler, Dante als rel. Dichter, S. 10). Der Tancred der 'Gerusalemme' dagegen ist der in Liebe zu Clorinda entbrannte, von Armida verführte, von Erminia umschwärmte Schäfer, hinter dem sich der weiblich-weibische, religiös matte Dichter selbst verbirgt. Der gerühmte religiöse Stoff Tassos ist ein Vorwand zu einem Ritterepos, das mit einer profaneren Zielsetzung als der Rückeroberung des hl. Grabes fast genau so bestehen könnte, wie es besteht.

In einem ist allerdings die 'Gerusalemme' der 'Commedia' als Epos und sogar ihrem Vorbild, dem 'Orlando furioso' überlegen: die vielen nicht religiösen Episoden der 'Gerusalemme' sind durch eine bewundernswert straffe Technik zu einer äußerlichen epischen Einheit mit seltener Kunst verbunden, im Gegensatz zur 'Commedia', deren Einheit, wie Vossler gezeigt hat, lediglich eine innerliche ist. Und insofern kann man Spoerri recht geben, wenn er mit Wölfflin historisch und überhistorisch in der 'Gerusalemme' das barocke Epos erblickt.

Allein bei der Wertung eines religiösen Epos kommt es doch mehr auf den religiösen Inhalt als auf die epische Form an, und deshalb kommt der Literaturhistoriker, wenn er schon „zur wechselseitigen Erhellung der Künste“, wie O. Walzel sagen würde, beim Kunsthistoriker terminologische Anleihen macht, der Sache näher, wenn er Tasso als barocken Epiker im Sinne von Werner Weisbachs 'Der Barock als Kunst der Gegenreformation' faßt. Wer nämlich die helle Weltfreudigkeit einer Kirche im Jesuitenstil genau wie die religiös übertünchte Ritterlichkeit und Schäferei der 'Gerusalemme' als Ausdruck einer weltkundigen auf politische Ziele eingestellten Religiosität faßt, der wird sofort erkennen, worauf es bei solchen Fragen ankommt. Ihm wird auch der alte Vergleich der 'Commedia'

mit einem gotischen Dome mehr sein als ein Vergleich. Er wird einsehen, daß nur echt religiöse Zeiten auch religiöse Werke schaffen können.

Bei einer literarischen Stilkritik, das läßt sich vielleicht als Fazit aus unserer historisch-psychologischen und ästhetischen Betrachtung der religiösen Gestaltungskraft Dantes und Tassos ziehen, darf man nie von außen nach innen, sondern man muß von innen nach außen gehen. Der Geschmacksmaßstab des modernen Menschen Croces und der pädagogisch nicht unwichtige Versuch Spoerris, durch Aufspüren der sprachlich-stilistischen Schönheiten eines literarischen Kunstwerkes und der Gesetze seiner Komposition ihm näher zu kommen, können nie literarhistorische Einsichten vermitteln und zwar gerade deshalb nicht, weil sie von außen, von der Gegenwart aus, an das geschichtlich ferne Gerückte herantreten wollen. Zu welch sicheren Resultaten aber die umgekehrte Methode, die von innen nach außen strebende, führen kann, das zeigt z. B. die von der Kritik rückhaltlos anerkannte Umbewertung, die Leonardo Olschki auf Grund historischer Stilkritik für Lionardo da Vinci erreicht hat. Ist es ihm doch gelungen, zu zeigen, daß sich hinter dem metaphern- und vergleichsreichen Stil Lionardos nicht eine beliebig zu erklärende künstlerische Diktion, sondern die symbolische mittelalterliche Weltanschauung verbirgt. Damit hat er die bisherige Auffassung von Lionardo als modernem Denker und Renaissancemenschen korrigiert und ihn als noch tief im mittelalterlich-scholastischen Denken befangen erwiesen. Ich glaube, daß dieser historischen Stilkritik die Zukunft gehört, und deshalb habe ich meine Konfrontierung Tassos mit Dante an ihr zu orientieren gesucht.

Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks.

Von Herbert Cysarz (Wien).

Vorbemerkung. Der Begriff des Barocken ist unserer Literaturwissenschaft noch nicht verbindlich einverleibt. Die Stilkategorie ist lang auf die Architektur beschränkt geblieben und hier von ihrem Verächter Jakob Burckhardt — dank dem das Wort „barock“ bei vielen Zeitgenossen, vorzüglich bei Nietzsche, die Geltung fast eines Ekelnamens angenommen hat — durch die Spanne von 1580 bis 1780 abgegrenzt worden. Die Übertragung des Ausdrucks in die Literaturbetrachtung hat sich indessen erst in einer Zeit vollzogen, da nach den Darstellungen Gurlitts, dann Wölfflins und Jüngerer bereits eine bejahende, oft leidenschaftlich bejahende Wertung solcher Kunst sich durchgerungen hatte. Zur Erhellung des Epochen-Charakters ist nach den vortrefflichen Vorarbeiten Waldbergs und Borinskis bis in die letzte Zeit fast nichts geschehen. Zäh wirkte der Bann, den Scherers Karikatur des 17. Jahrhunderts verbreitet hatte. Verdienste um die Läuterung des Stilbegriffs gebühren dem vielgenannten Aufsatz Fritz Strichs in der Muncker-Festschrift 1916; ich muß freilich der anregenden Analyse in zwei Hauptpunkten widersprechen: einmal bezüglich der (jüngst auch von Paul Merker angezweifelten) Verwandtschaft der barocken mit altgermanischen Formelementen; diese Frage soll an anderer Stelle, bei Gelegenheit Zesens, Erörterung finden; zweitens in Hinsicht des barocken Verhältnisses zum Jenseits; hier sucht der Schluß meines 3. Abschnitts klarer zu sehen. (Das Schriftchen von R. v. Delius, Die deutsche Barocklyrik, Stuttgart 1921, ist geistesgeschichtlich belanglos; ein Brockes-Kapitel bildet das einzige lesbare Stück.) Soweit sich heute sehen läßt, wird der Begriff „Barock“ von der Literaturgeschichte in historischer Beziehung mit weiterem Einverständnis angewendet als in ästhetischer Rücksicht, während im Bereich der bildenden Künste — dies lehren noch die jüngsten Werke Hausensteins und Weisbachs — eher die historische Geltung des Ausdrucks umstritten ist .... Ich versuche im folgenden nur eine geisteswissenschaftliche Raumbestimmung zu geben, eine Würdigung der Sprachformung, des stilistischen Kernproblems, des Naturbegriffs. Die historischen Vorbemerkungen des ersten Abschnitts dienen ausschließlich einer vorläufigen Absteckung des Betrachtungsfelds. Einläßliche Grenzbestimmungen der in Rede stehenden Entfaltungen wie insbesondere ihrer einzelnen Typen bietet an Hand des notwendigen Materials meine im Erscheinen begriffene Habilitationsschrift über das deutsche Literatur-Barock.

1.

Dem Jahrhundert der prophetischen Lebenslehrer und Eroberer menschlicher Horizonte, der heldischen Entdecker einer

inneren Welt, folgt in der deutschen Literatur eine Epoche des Formtriebs und der Glücksbegier, ein Zeitalter der suchenden Rezeptionen und der ordnenden Konventionen. Die künstlerische Renaissance, unter den Zeitgenossen Huttens und Frischlins und Fischarts nur in kümmerlichen Keimen rege, seit der Jahrhundertwende im Westen, vornehmlich in Straßburg, markiger aufstrebend, dann von einsamen Wegbereitern gleich Theobald Höck und Georg Rudolf Weckherlin und ein paar anderen verkündigt, erhebt sich jetzt als Ziel und Pflicht und öffentlicher Ehrgeiz aller erwachenden Geistigkeit. Sie schwillt zum fortreißenden Strom: Von Opitzens ersten Alexandriner-Elegien und jugendlichen Oden und Zinkgrefs — noch der früheren Metrik gehorchenden — 'auserlesenen Gedichten deutscher Poeten' bis hinab zu Christian Weise: dem stärksten Widersacher, zu Benjamin Neukirch: dem ältesten Überläufer, zu Günther: dem ersten Überwinder des barocken Jahrhunderts entrollt sich nun eine zusammenhängende Entfaltung, die durch eine machtvolle äußere und innere Parteibildung, durch pünktliche Befolgung theoretischer Anweisungen, nicht zuletzt durch einen energischen Entwicklungszug in vielfacher Hinsicht als gleichbürtiges Erscheinungsgebiet gekennzeichnet ist. Außerhalb dieses Organismus bleiben nur vorab jene Vordermänner Opitzens, die noch der Überlieferung des abgelaufenen Jahrhunderts zugehören, und ferner eine Gilde vorwiegend satirisch angeregter Köpfe, die sich als Renaissancefeinde, mitunter vollends Musenfeinde, aller artistischen Verfeinerung der Formen fernhalten, teils unbekümmert-gerade wie Lauremberg, teils giftig und gallig wie Schupp oder Sacer, teils sprachlich vergangenheitstreu und künstlerisch zeitfremd wie Moscherosch, teils orthodox-eifernd wie Gockel und Roth und verwandte. Alles übrige trägt irgendwie die Male des neuen Ausdrucksdrangs und Formbedürfnisses: Die Advokatenberedsamkeit eines Opitzischen Gelegenheitsgedichts und eine Hirtenklage Homburgs, ein männliches Bekenntnis Flemings und eine Schmähstrophe Greflingers, ein Lautenlied Zesens und ein kunstreich-naiver Reitersang Stielers, ein blut- und salbenschwüles Sonett Lohensteins und eine marinistisch verschnörkelte Werbung Hofmannswaldaus und ein „theatralisches Gedicht“ Hunolds, ein Wiener Prunkspektakel oder Jesuitendrama, ja selbst die abseitigen Früchte Speescher Süße und Gryphiusscher Wucht, das alles ist in mannigfachem Bezug Verkörperung eines Lebens- und Kunstwillens. Es ist „barock“ im weiteren Sinn des Ausdrucks. Das Barock

ist ein erstes Ringen unserer neuzeitlichen Literatur mit der Antike, historisch eingebettet zwischen der über-literarischem Seelenkampf hingegebenen Reformation und der gleichfalls vorzüglich außerästhetisch eingestellten Aufklärung. Es ist ein geistig und geschichtlich verhältnismäßig in sich abgeschlossenes Gebilde, gestützt durch eine einsinnige Häufung von Motiven und Stoffen und eine stetige Vervollkommnung der Kunstformen trotz allen Krisen und Konflikten. Bei Opitz und seinen Aposteln und Jüngern, die dann in der „Fruchtbringenden Gesellschaft" Anhang und Rückhalt finden, beginnt die Entwicklung mit einem fast ausschließlich dem Altertum und seinen gelehrten Kopisten verschriebenen Klassizismus, der, im Grund wenig mehr als angewandte klassische Philologie, stolz auf Exzerpte, Kontrafakten und Centonen, aus seinen Lesefrüchten Mosaiken legt, voll engstirnigen Buchstabenwahns und Autoritätsglaubens. Verwickelter wird das Kräftespiel, als später, zuerst zu Beginn der 40er Jahre, ein bunteres und heißeres Erleben nach farbigeren, kühneren, persönlicheren Ausdrucksmitteln ruft. Schon in den frühesten Renaissance-Gärungen begegnet antiker Stoff und antike Form christlichem Gefühl und christlichem Ethos. Jetzt wird der Widerstreit härter und hitziger; er wird bewußtes Problem oder zum wenigsten gestaltheischende Kraft. Regungen einer fast romantischen Empfindsamkeit, eines feinnervigen Individualismus, im Gefüge eines innigeren religiösen Bewußtseins, sprengen die starren Prägungen des Opitzianismus. Eine dekorative Fassadenkunst südlichen Stamms und eine jäh aufschießende Gefühlsentfesselung aus nordischer Tiefe treten in Gegenwirkung und Wechselwirkung. Das getreue Antikisieren lockert sich. Die Steifheit der ersten Sprachgesellschaft und die Herbheit Opitzens ist angesichts eines Natur- und Frömmigkeitsgefühls, wie es die Nürnberger durchbebt, stumpf und lahm: Eine neue Dynamik des Konturs ist der naturgemäße Fortschritt. Die Vergilisch-Horazische Topik faßt nicht die seelische Feinheit und gesellschaftliche Kultur Zesens: Hier sproßt eine junge Problemkunst. Das naive Heidentum römischer Weltbetrachtung gerät bei Rist und vielen anderen in Widerspruch zu einer wurzelhaften protestantischen Frömmigkeit. Desgleichen suchen Zesen, Bucholtz, Lohenstein antike Symbole mit christlicher Weltanschauung zu füllen und durch die nationale Ideologie und Geschichtsmythologie umzubilden. Das philologische Gehaben der ersten Renaissance-Herolde wird hier erweitert, zurechtgerückt, vermischt; in metrischer

und in motivischer Beziehung; nach dem Verhältnis zur Kunstlehre, Musik und Malerei, nach Vorbildern, nach äußeren Voraussetzungen. Solche Merkmale kennzeichnen die Hervorbringungen von Zesen bis zur Zeitwende in Günthers Tagen: das Barock im engeren Sinn, das Hochbarock. Kein polemischer Umschwung, keine wilde Umwälzung; eine vermittlungsfrohe neue Strecke der eingeleiteten Entwicklung: Stoffe und Formen werden fortschreitend bereichert, Vorbilder weiter verehrt, Geleistetes gelehrig genutzt. Antikisches und Christliches befehden, vergleichen, verknüpfen sich in lässigen und schillernden Kompromissen. Zu Anfang, in Opitzens Jahren, führt der ästhetische Komplex: das Antikisierende eine so gut wie unangefochtene Alleinherrschaft. Seit den kritischen 40er Jahren, seit Zesen und Klaj und Gryphius und Gefährten, hat es den vielfach noch außer- und überästhetischen Energien der neuentflammten christlichen Seele einen Teil seines Throns zu räumen. Gewiß erstarkt diese Woge durch die Gegenreformation, wie sie denn auch gerade in den österreichischen Ländern, ebenso wie im angehörigen Schlesien und im benachbarten Nürnberg, besonders glutvolle Erschütterungen zeitigt. Doch auch im niederländischen Bereich Zesens und im Hamburger Kreis, dieser späteren Hauptpflegestätte der barocken Oper, tritt Verwandtes zutage. Solche Haltung entspringt eben nicht allein einer bestimmten historischen Konstellation, sondern ergibt sich auch als organische Wirkung im Wettstreit des deutschen Geistes mit der Antike, einem Kampf, der ja nicht etwa auf eine unbedingte Durchsetzung gotischer Wesenheit gerichtet ist, vielmehr gerade auf wechselseitige Befruchtung und Durchdringung. In glücklichen Augenblicken erfüllt sich dieses Ringen, so im Edelsten bei Fleming oder Schirmer oder in der 'Geharnschten Venus' Kaspar Stielers, diesem Gipfel der deutschen Barocklyrik, oder zuweilen in der geistlichen Dichtung des Zeitalters. Hier wächst barocker Geist über sich selbst hinaus. Indes empfängt die weitere Entwicklung von solchen Höhepunkten keinen Schwung und keinen Anstoß. Die Eloquenz und Grandezza der zweiten Schlesier vollendet sich nur zu stofflicher Breite und motivischer Fülle; Formelbottiche und Kostümspeicher werden eingerichtet, allen Elementen und Naturreichen, allen Völkern und Zeiten Kulissen, Attrappen, Prospekte entlehnt; die Klaviatur umfaßt Hunderte von Tasten, auf denen — ähnlich wie so häufig in heutiger Kunst — nur noch Stufungen erfunden und Kunstgriffe geübt, keine runden Melodien gestaltet werden können. Und das

nachmals aus solcher Not geborene Verlangen nach Vereinfachung, Verstraffung, Vernatürlichung mündet schließlich in eine realistisch-moralisierende, aller Formkultur abholde Schulmeisterei, die bei Weise erwacht und dann über Neukirch und die sogenannten Hofdichter zu Gottsched emporsteigt. Die machttrunkene Quiritengeste, der fürstliche Ornat, die adelige Konvention, diese Folie aller hohen Werke barocker Malerei, Bildhauerei und Baukunst, dringt nur in bescheidenem Abglanz in die deutsche Literatur ein: in die Dresdener Ballette Schirmers, italienisch nach Tönung und Ausstattung, oder die weltgeschichtlichen Greuelorgien des patrizischen Diplomaten Lohenstein, römisch-stoisch und spanisch-sachlich zwischen Blutlachen und Fieberschauern, in die Serenaten und Kantaten Neumeisters und die melodramatischen Bescherungen bei Hunold und den Seinen; die Festzüge und Festspiele am Wiener Hof, die an sich am stärksten vom imperatorischen Zug durchwaltet sind, können nicht ohne weiteres als Zeugnisse deutscher Literatur gewertet werden, und Gleiches gilt von der verwandten internationalen Dramatik der Jesuiten. Die Wiener Barockkunst ist Hofkunst. Die übrige deutsche Barock-Literatur, so exklusiv-gelehrt sie zumeist auftritt und so eng sie sich — die religiöse Dichtung ausgenommen — den kleinen Höfen anschmiegt, wird vorzüglich von bürgerlichen Geistern getragen.

Formkunst und Ausdruck ist das erste Streben auch alles literarischen Barocks. Und doch liegen die lautersten Güter hier zumeist jenseits aller bloß antikisierenden Gebärde. Das Letzte und Höchste ist in dieser Epoche der tastenden Rezeptionen noch ein Esoterisches: Es schwebt als magische Sphäre über den Gesten und Gestalten, es strahlt zuweilen abgerissen und unnahbar in das Treiben der Leiber und der Formen hinein; wir empfangen es in mehr oder weniger ausdrücklicher Prägung, wir lesen es nicht unmittelbar aus dem Kunstwerk heraus. So rein und groß mancher barocke Mensch dem Einen, Ewigen sich zugeschworen fühlt, sein künstlerischer Stil ist nicht Gestalt- und Fleischwerdung metaphysischer Mächte. Das Sinnliche ist Spiel und Rausch und das Übersinnliche Glaube. Das barocke Weltbild ist durchaus dualistisch.

Versichern wir uns noch einmal unserer historischen Bestimmungen: Barock im weiteren Sinn ist, allgemein betrachtet, nichts anderes als eine Nachahmung der Antike, die nicht aus kongenialer Lebensform erblüht und die sich deshalb äußerlicher Mittel

bedient, um durch gelehrte, eklektische, mikrologische Übertragung von Motiven und Formen zu den entsprechenden Schönheitswerten und -wirkungen emporzudringen. Also eine Pseudo-Renaissance: Eben das vornehm-Typische, harmonisch-Wesenhafte des antiken, auch noch des römischen Stils, wird durch das gerade Gegenteil der scharfsinnig erklügelten, spitzfindig erbosselten, geschmäcklerisch zusammengetragenen „barocken" Metaphorik überdeckt. — Barock im engeren Sinn oder Hochbarock bezeichnet dann einen Bezirk im Rahmen dieses weiteren: jenes Stück Pseudo-Renaissance, wo die Erneuerung antiker Kunstform, die im Bannkreis Opitzens und der „Fruchtbringenden" ziemlich reibungslos sich vollzogen hatte, durch eine teils unbotmäßige, teils widerstrebende christliche Geistigkeit an vielen Stellen umgebogen, abgelenkt, verwandelt wird; der Opitzianismus muß hier neuen Affekten und abweichenden Einstellungen Raum geben, ohne daß indes die eingeleitete Verfeinerung der Technik und Bereicherung des Stoffs eine Unterbrechung erlitte. — Unter dem weiteren Barock ist also die gesamte Rezeption schlechthin zu verstehen, die wohl von Anbeginn mit mancher inneren Unstimmigkeit erfüllt ist, doch erst seit den 40er Jahren in einen mehr oder weniger bewußten, gefühlten Konflikt zwischen Antikem und Christlichem sich begibt. Erst innerhalb dieser Pseudo-Renaissance läuft die engere barocke Welle ab, der Zesen und die Nürnberger, die beiden vielseitigen Stämme der Sachsen, die späteren Schlesier, die österreichischen Jesuiten und Hofdichter und eine Reihe religiöser Sänger angehören. Diese Kräfte sind es, die das antike Material umbilden und ergänzen, die mit ihm experimentieren, ringen, spielen, um ihm neue Symbole abzugewinnen, behend oder pathetisch, bald planlos bauend, bald schmerzvoll-grübelnd, beweglich und verträglich. Der geistige Raum, den diese mannigfaltigen Gebilde erfüllen, darf präzise umrissen werden. Abschließend soll dann noch die weite Antithese von Pseudo-Renaissance und Renaissance erhellt werden. Barock ist ja in deutscher Neuzeit der erste, nicht zur Synthese vordringende Kampf zwischen Altertum und Christentum. Der nächste, siegreiche Kampf: die wahre, vollkommene Renaissance bricht sich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts Bahn. Die Klassik ist unsere Hochrenaissance, das Barock nur das erste Ringen um den Lorbeer, den nachmals jene erwirbt.

Die folgende Betrachtung ist in erster Linie dem Hochbarock gewidmet; doch hat — dies liegt in der Natur unserer Frage-

stellungen – Vieles auch für Opitz und die Seinen Geltung. Nähere Unterscheidungen sind jedesmal betont. Wir haben uns barocken Menschen, barocken Formen, barocken Problemen genähert: Da sind die gelehrten Klubs der Sprachgesellschaften, der melancholische Verein der Königsberger, die Leipziger Zechrunden, die schönseligen Kränzchen Zesens, die im „Irrgarten“ versammelten Nürnberger Honoratioren, die macht- und ehrenreichen Breslauer Großbürger, die religiösen Konventikel, die schaufreudigen Massen in München und Wien. Wir fühlen einen Willen, der irgendwie in jedem brennt, wir vernehmen ein Flügelrauschen, das über alle hinfließt. Wir überblicken das Schauspiel des Planens und Trägwerdens, Forderns und Weichwerdens, Suchens und Schwachwerdens, Hoffens und Altwerdens, Sammelns und Stumpfwerdens. Jubelnde Aufbruchsignale, tolle Attacken, trunkene Tänze, schwüle Schäferstunden, keuchende Bacchanalien und würgende Reue und genüßlich betäubender Schlendrian. Ein Verhängnis schlägt die Scharen in Bann, ein Schicksal unter vielen für den Einzelnen, der an ihm trägt, das Schicksal des Wesens Barock. Es gilt nun, diesem Geist ausdrückliche Prägung zu finden. Welche Töne und Weiten sind seiner sprachlichen Schöpferkraft zu Gebot? Welche begrifflichen Varianten eignen seinen Gebilden und Gesichten? Was ist seine Bedeutung für die nationale Lebensform? Wir fragen also nach dem Sprachlichen, nach dem Begrifflichen und nach dem Morphologischen. In diesen Elementen ist die Einheit darzustellen, aber in jedem einzelnen die ganze Einheit. Es sind drei Wirkensformen, oder auch Erkenntnisformen, in denen jenes Wesen existiert, und dieses nicht für den dogmatisch Messenden und nicht für den impressionistisch Genießenden, vielmehr für jenen, der Erfahrung und Erlebnis durch die Einsicht in den umfassenden Struktur- und Funktionszusammenhang des Gebildes zu prüfen und zu läutern sucht: also die geisteswissenschaftlichen Kategorien.

2.

Barocker Ausdruck, barocke Sprache bedeutet eine Norm — die Zeitgenossen glauben ja, dies lasse sich lernen und lehren —, wie klassischer Stil ein fernes Ziel, romantischer Charakter ein hohes Postulat bedeutet. Natürlich wächst, was rein und ragend ist in dieser Zeit, über solches Gehege hinaus. Doch ist es eben darum weniger barock, selbst in technischer Beziehung. Mehr als irgend anderswo ist hier der Durchschnitt das Wesentliche.

Barocke Dichtung hat selten den Ehrgeiz, ein persönliches Inneres zu öffnen. Die sichtbare Gebärde soll die geistige Handschrift erschöpfen. Solche Figurenzeichnung besteht in gattungsmäßiger Umreißung von Temperamenten, mechanisch hinsichtlich des menschlichen Charakters, individuell vorzüglich in der Gewandung. Die schmückende Theaterrede steht zumeist in keinerlei Verhältnis zur Person, die sie zu halten hat. (Schon Wernicke tadelt, daß in Lohensteins 'Ibrahim Sultan' ein zwölfjähriges Kind geistreich in brünstiger Suada plätschert.) Die Sprache ist eben nicht Ausdruck, nur Behang, Prunk unter Prunkstücken; nicht Charakteristik eines Einzelnen, der sich ihrer bedient, sondern einer Umwelt (historischer, stilistischer, gelehrter Eigenart), in die der Einzelne eintritt und deren Uniform und Konvention er sich zu fügen hat. Bisweilen ist das Wort so arm, daß ihm Geste und Ausstattung zu Hilfe kommen müssen. Die Kunst, durch Mimik oder szenische List oder allegorische Andeutung Winke und Aufschlüsse zu geben, gewinnt hier virtuose Ausbildung. Von vornherein liegt ja der Akzent nicht so sehr auf der ringenden Einzelseele als solcher als vielmehr auf ihrer Bindung an die Klasse, an die Schichte, an die physische Ordnung. Doch selbst in diesem Rahmen vertritt nicht selten Reichhaltigkeit die Verhältnis-Fülle und die Maß-Klarheit. Noch in solcher Beschränkung gehorcht die Bewegung nicht nur keiner unbedingten inneren, sondern auch häufig nicht einmal einer bedingten äußeren Gesetzmäßigkeit: Nicht durchlaufende Aktionsbestimmungen lenken Gebärde und Spiel, oft werden bestimmte Posen, Bilder, Figuren liebhabermäßig angebracht, goldene Äpfel am Baum, ohne in tiefere Wechselwirkungen zu treten. Hier ist nicht alles von allem abhängig wie im Herderisch-romantischen Organismus: Wirft einer in klassischer Darstellung voll Leidenschaft die Arme empor, dann geschieht es nur aus der Notwendigkeit der Lage, des Charakters, der Verfassung, und das Pathos ist auch in der Gestalt, dem Tempo, der Umgebung ausgeprägt und abgespiegelt. In barocken Szenen vollzieht sich grausamer Mord vor sachlicher, gleichgültiger Komparserie, bebt sturmgepeitschtes Gewand in heiterer Sommerstille, umrahmt tosender Wettersturz die beschaulichste Gelassenheit des Leibes und der Seele; und überall viel Fleisch mit wenig Knochen. Der Leib hat sich verselbständigt und führt dem isolierten Geist Spektakel vor. Diese Schaustellung ist nichts allgemein Bedeutsames, vielmehr Zufall und Augenblick in jeglicher Hinsicht; Ekstase, Rausch, Ver-

goldung einer Stunde, nicht Erleuchtung eines Wegs, Schmückung eines Winkels, nicht Abglanz einer Welt, gelegentlicher Zeitvertreib, nicht Wesen über Zeit und Schein hinaus.

Worte sind Farben, Gedichte schmückende Gemälde, Reime hineingepinselte Zieraten, und gern wird anagrammatisch oder akrostichisch auf den Besteller oder Empfänger angespielt. Die Anzahl der Tinten ist durch Regelbücher bestimmt. Der Kreis des Darstellbaren ist nicht die Weite aller menschlichen Natur, nur das überlieferte Repertorium der Gattungen. Der menschliche Empfindungs-Horizont ist eng. Die Kunst ist vorbehaltene Angelegenheit von Liebhabern und Kennern, nicht die Erquickungsstätte jedes Guten und Gesunden. Nicht frische, warme Regungen, sondern Feinheiten und Schattierungen werden dargeboten. Hier ist kein Tisch, wo jeder seinen Hunger stillen kann; vielmehr eine Tafel, wo satte Feinschmecker neuen Kitzel suchen. Demgemäß wird dem Leser Erudition und Spürsinn zugemutet, nicht einfach freie Stirn und blankes Auge. In einer klassischen Metapher geht Inneres und Äußeres, Idee und Leib in ein Gebilde ein. Wer trennt in einem Hölderlinschen Abendlied Meer, Sonne, Sehnsucht, Phöbus, fernes Saitenspiel? Das alles ist ein Wesen von unvergleichbarer Beseeltheit. Ganz anders im barocken Gleichnis. Z. B. in Klajs 'Herodes' vergleicht sich der wütende König einem gepeitschten Kreisel: „Ich hab nirgends keine Ruh, wie der Kinder runder Kreusel Von der Peitschen Krafft bekömt, sich verdrehet mit Geseusel." Solches Vorstellungsspiel erlaubt Beziehung und Analogie, keine Durchdringung zur Einform. Die Sonne ist der „wachsbegilbte Ball", das Meer das „erboste Saltz", der Nordwind „der Gärten scharffer Richter", der Blitz ein „liechter Wetterboltz", die Engel „deß Blauen Bürgerschafft", die Teufel „die berauchten Geisterlein", die Fische „die kleine Schuppenrott", die Seide „die bunte Würmermüh" u. a. m. Beim Klassiker ist alles Geistige und Ideelle im Kunstwerk als solchem beschlossen; wie der Meister die Kunst herausgreift aus der Natur, so kann man umgekehrt aus dem sprachlichen Kunstwerk die Natur schöpfen; man braucht nur gerade und treu den Sinnen zu vertrauen. Der subtile Barockpoet stellt höhere Ansprüche: Es bedarf des geschulten Witzes und gespannten Scharfsinns, um über die Brücken seiner Vergleiche zu wandeln. Belesenheit und Kennerschaft und Findigkeit tut not, um alle schlau verborgenen Pointen zu entdecken und alle arabeskenhaft umsponnenen Gleichungen aufzulösen. Was stellt sich ein naives

Gemüt unter „bunter Würmermüh" vor? Es ist noch ein glücklicher Fall, wenn die Umschreibung den Vorgang in die sinnlichen Varianten zerlegt, immer ausschöpfend nicht andeutend; so heißt „es wird Tag" auf Harsdörfferisch:

> Die guldne Morgenröt mit Purpur hellen Stralen,
> beginnt die hohen Berg und Hügel zu bemahlen.
> Der schnelle Wiederhall reimt mit der Nachtigall.
> Der Perlen silber Tau besafftet unsere Felder,
> man hört die holde Lerch begrüssen alle Wälder,
> es flieht die schwartze Nacht mit ihrer Sternen Wacht.
> Es hat der frühe Han den Ackersmann erwecket.

Der 'Poetische Trichter' führt in der 2. Abteilung seines III. Teils auf fast 400 Seiten im ganzen 539 Begriffe vor, zu denen er allegorische Umschreibungen entwirft, die in ihrer krampfhaften Verstiegenheit und Herbeigerenktheit uns schlechterdings wie Rätsel anmuten. Aber gerade die Entwirrung solcher Knoten, die Enthüllung solcher Andeutungen, die Durchschauung solcher Verkleidungen, für uns ein Verstandesspiel ohne weitere Bedeutung, gilt dem barocken Publikum als eine Hauptanziehung aller Poesie, als eigentliche Quelle des Vergnügens auch bei jedem anderen Kunstgenuß. Die 'Frauenzimmergesprächspiele' ziehen aus solcher Auslegung „curiöser" Analogien und Allegorien unermüdlich Unterhaltung und Anregung. „Überschriften" — in engerer Bedeutung des Namens, freilich meist epigrammatischer Prägung — und „Vexierfragen" sind diesem Zweck gewidmet. In den Blumenspielen heißt es einmal, man solle beim Salat des Sündenfalls des ersten Menschenpaars gedenken, das ja verurteilt worden ist, das Gras des Feldes zu essen. Die Schamhaftigkeit wird verkörpert als eine Jungfrau mit niedergeschlagenen Augen, auf dem Kopf einen Elefanten (das vermeintlich asketische Tier), auf der linken Hand einen Falken (den Vogel, der angeblich nie Aas frißt). Harsdörffer, der auch aus Gründen der Belehrung die witzige Parabel liebt, beruft sich hier einmal auf einen Ausspruch des Alonzo Perez, daß Wörter die Einkleidung unserer Gedanken seien: nicht so sehr Erscheinung als Schlupfwinkel, nicht der naive, sondern der kunstvoll gedrechselte Ausdruck der Seele. Er rechtfertigt die Schäferdichtung vor dem religiösen Richter, indem er mit dem Gleichnis tändelt, daß die Schäferinnen personifizierte Tugenden, die Hirten Dichter, die Schafe Bücher, ihre Wolle Gedichte, die Hürden Mußestunden zu bedeuten hätten.

Natürliches und Übernatürliches wird in den Gesichtswinkel zweckstrebigen Menschenwitzes gerückt. Der Lenz ist ein Tapezierer der Wiesen; soll Gott gepriesen werden, dann heißt er bei Opitz ein mächtiger „Kaiser" und erfahrener „Kapitän", sein Erzengel bei Klaj ein gepanzerter „Feldmarschall" oder ein strammer „Oberfeldmarschall", die Cherubim „Obristen" und die rangniedrigeren Engel „Fändriche". Rist, in seinem 'Poetischen Schauplatz', „preiset die wahre Tugend unter dem entlehnetem Nahmen der Schäfferinn Adelheit":

> Diese Schäfferinn ist mein Himmels Saal
> und der Tugenden rechter General,
> Ja von Liebligkeit gahr die güldne Zahl
> Tausend mahl.

Alles wird personifiziert und theatralisch eingekleidet, um dem Wink des Ballettmeisters zu gehorchen, der blutgerötete Bosporus und der umkämpfte Berg Sion und das von den Türken unterjochte Asien. Das Wiener Hofszenakel ist eine Musterung aller Stände und Reiche der Erde und des Himmels, die nach Bühnengebärden gedrillt sind, und das ältere österreichische Volksstück lebt schlechterdings von mimisch-allegorischen Requisiten. Noch das Singspiel und die Posse des 18. Jahrhunderts ist ihrer voll, und auch die späteren parodischen Gattungen geben Zeugnis von ihrer ehemaligen Weltherrschaft. Vielfach sind solche Vorstellungen eben durch die Sprache angeregt: das Allegorische erwächst aus beflissener Übertrumpfung antiker Gleichnisse, aus der gesuchten Übersteigerung der theatralischen Rede. Ein Bedürfnis nach Aufhöhung und Aufschmückung treibt überall zum tief Erbohrten und von fern Herbeigeholten .... Allein die Namen weisen oft auf übersinnliche Bedeutung hin: Seelewig, Sinnigunde, Künsteling, Hertzigild, Trugewald, Ehrelob. Die allegorische Erklärung dient auch als Kunstgriff, um Rationalisten mit einer phantastischen Zauberwelt zu versöhnen oder Orthodoxe mit der antiken Götterwelt.

Die mächtigsten Pfeiler solcher barocken Parabolik sind einmal die religiöse Esoterik, wie sie vorzüglich die Nürnberger Dichtung erfüllt, und dann die galante Doppelsinnigkeit, die in Sonderheit unter den zweiten Schlesiern in Blüte steht. Wie in einem mittelalterlichen Physiologus ist Jesus dort einem Mäuschen gleich, das reinigend im Rachen eines Krokodils (d. i. die Lasterhaftigkeit der Menschheit) umherschlüpft. In Henricis 'Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichten' überwiegen Titel der Art: 'Das Orgel-

Wercck der Liebe', 'Tax-Ordnung, Wie nunmehr die Sportuln und Gebühren Von denen Liebenden beständig abzuführen', 'Die wohlbestellte Haus-Apothecke der Liebe', 'Das Quartier-Reglement des Cupido' und Schlimmeres. Auch in den 'Überflüssigen Gedanken' des nachmals so barockfeindlichen Christian Weise ist z. B. 'Fantasey' „ein umgekehrtes Kartenspiel"; 'die verliebte Jägerey' vergleicht die Liebeswerbung mit dem Weidwerk, wo der Spürhund Ungeduld die Fährte sucht, wo die Netze der Eitelkeit ausgelegt sind, wo der Hasenschrot der verliebten Mienen Ehre und Tugend ereilt, worauf ihnen die Leidenschaft den Fang gibt; ebenda urbarocke Prägungen wie diese:

Die Mädgen sind wie Post-Papyr,
Subtil und zart im Lieben,
Denn wer in ihre Zier
Sich nur zu erst hat eingeschrieben,
Der stehet oben an
Da man die schrifft wohl lesen kann.

Mancher Poetiker verweist hier auf die Antike, als ein Vorbild auch für scharfsinnige Gleichnisse in solchem Stil. Noch Winckelmanns großer 'Versuch einer Allegorie' (1766) schleppt Hekatomben von durchaus 'barocken' Sinnbildern gerade aus dem Altertum heran, allerdings weniger aus literarischen Quellen als aus der Plastik, Baukunst, Münzkunde: Gebieten, die ja auch dem Kenner- und Sammlertum des polyhistorischen Zeitalters vertraut sind. Auch in der italienischen Renaissance kann Winckelmann, in dessen Kunstanschauung überhaupt barocke Allegorik und klassische Symbolik sich durchkreuzen, eine Reihe von Belegen und Beispielen aufweisen. In unserer Darstellung freilich muß die Vorgeschichte ausgeschaltet bleiben.... Die Allegorik schafft sich vielfach eine eigentümlich parallelistische Syntax, wie sie zum Beispiel das auffälligste Merkmal des Euphuismus bildet, wie sie im übrigen selbst in der geistlichen Lyrik gedeiht, in edelster Form bei Paul Gerhardt. Grammatisch gleichwertige Satzteile werden nebeneinander gesetzt, Vergleiche in korrespondierende Reihen geordnet, Reflexionen antithetisch gegliedert. Einer höchst ungelenken inneren Form leiht ein derartiges schematisches Gefüge willkommenes Rückgrat.

In Sonderheit bei Hofmannswaldau und den Seinen ist eine Beredsamkeit entfaltet, die ohne Auswahl allemal alles sagt und dadurch ödet; ein Stil, der eben durch die Fülle Charakteristisches und Eigengesetzliches fernhält, der nie mit seinem Gegenstand

ringt, ihn vielmehr vorweg alles Bezeichnenden und Wesenhaften entkleidet, um ihn nach Laune zurechtzukneten. Formen ist da ein Plätschern in widerstandslosem Gallert, Gestalten ein Vermeiden alles Harten, Ernsten, Spröden. Die Metaphorik ist nicht bildlich individualisierend, sie zerrt im Gegenteil ein im Verhältnis immer noch Eigentümliches und Gefühlsbeseeltes ganz in den Bann des Gattungs- und Gewohnheitsmäßigen hinein; auch die Personifikationen dienen nicht so sehr der Beseelung als der Entseelung, bindend nicht befreiend. Was da vor sich geht, ist in eigentlichem Sinn ein Klassifizieren, ein Unterordnen unter zwangläufige Vorstellungsketten. Steigerung und Kontrast ergibt sich je nach der Eingliederung in die höhere oder niedrigere Phraseologie .... Den Ausgangspunkt bildet gewöhnlich ein barockes Gleichnis. Dieses wird antithetisch pointiert, indem die Schenkel des Vergleichs parallelen Bilderreihen eingefügt, oder hyperbolisch gesteigert, indem auf einer Seite die Superlative gehäuft werden. Das tertium comparationis rückt immer weiter hinaus, indem die Einzelglieder ohne Rücksicht auf die Einbildbarkeit des Ganzen in die gesuchtesten und curiösesten, an sich freilich oft in hohem Grad einprägsamen Beziehungen treten. Kommt dann ein Verbum oder ein gemeinsames Bestimmungswort hinzu, so paßt es häufig nur zu einer der durcheinander schwirrenden Vorstellungen. Das schnell dahingleitende Auge wird durch anregendes Schillern erfreut, organischer Zusammenhang aber vielfach vermißt und naiver, natürlicher Assoziationsablauf schlechterdings ausgeschlossen. Alle syntaktische Bewegung wird schwerfällig, eintönig, träg, da ja die Prunkgewänder der Substantivketten und Adjektivknäuel nur die behutsamsten, kürzesten Schritte gestatten.

Auch hier geht der Gehalt nicht harmonisch und organisch in der Kunstform auf und umgekehrt. Auch hier genügt es nicht, die ästhetische Formensprache klar und treu zu entziffern. Wieder bedarf es eines komplizierteren Organs, des Scharfsinns, der argutia, der „Sagazität“, der in allen Griffen und Kniffen bewanderten „Curiosität“, um die Vergleichsglieder zusammenzufügen. Das ist nicht nur ein Abschnitt in der Rezeption der antiken Kunstform, sondern entspringt auch einem praktischen Einfluß seitens der französischen Preziösen und insbesondere auch der italienischen Barockliteratur, die übrigens bereits die theoretischen Folgerungen zu ziehen weiß: So hatte zuerst Matteo Pellegrini eine Apologie der concetti oder acutezze geschrieben. Auch Emanuele Tesauro,

in seinem 'Canocchiale aristotelico', widmet den Spitzfindigkeiten des Marinismus und Gongorismus und seinen sinnbildlichen Hilfsmitteln methodische Untersuchung. Am einflußreichsten werden die Anweisungen Gracians 'Agudeza y arte de ingenio.' Mehr auf die engere Emblematik beschränkt sich die spätere Abhandlung des auch als Jesuiten-Dramaturgen bewährten Jakob Masenius: 'Ars nova argutiarum.' Die tüftelnde, spürsinnige Verknüpfungstüchtigkeit wird das Maß aller künstlerischen Kultur.

Analogien zu solchen Gebilden findet man nicht nur im kirchlich bevormundeten Mittelalter, an dessen poetische Stile mit ihrer überwachen Vielbedeutsamkeit über und hinter den Dingen, der Platonisierenden hyponoia: dem Untersinn, der esoterischen Symbolik, der Formelsprache für die Eingeweihten, barocke Prägung auf Schritt und Tritt gemahnt; auch in der Renaissance bietet sich manche Parallelerscheinung dar. Petrarca setzt den Zweck der Poesie in die Moral und ihr Wesen in die Allegorie; er deutet selbst die Äneis als Spiegel der verbannten, in der Welt umherirrenden, mit niedrigen Begierden hadernden Seele. Jagd, Reise, Krankheit liefern allegorische Motive, die bis ins 16. Jahrhundert als Kompositionsbehelfe beliebt sind. Seit den Tagen des Augustinus, Basilius, Prudentius ist die ästhetische Hermeneutik im Schoß der Kirche nie erloschen. Freimaurerartige Zeichen erben sich fort. Geometrischen Maßen des menschlichen Körpers wird ein genauer Bedeutungskanon beigelegt. Alle Naturgebilde werden magisch nachgeformt und allegorisch ausgedeutet; so wird der Spirale, der Säule, dem Tempel eine tiefsinnige Zeichendialektik untergeschoben. Im Mittelalter waltet der ehrfürchtig geliebte eine, göttliche Geist als höchstes Maß aller Werte, auf das alle Wahrheit und Wirklichkeit bezogen werden muß; ein jedes Ding hat hier zwei Antlitze — eines in die Zeit und eines in die Ewigkeit gerichtet –, aber auch einen Wesensgrund. Das 17. Jahrhundert, sammelnd und wählerisch auf ein exoterisch umfassendes, ein allgemeines Gestaltungsprinzip bedacht, entbehrt vielfach noch dieser mittelbaren, das heißt vom Standpunkt des Formen schaffenden, Formen deutenden Künstlers sekundären Einheit. So spielen sich in Nürnberg oder in Schlesien vor einem mittelalterlich-religiösen Kolossalhintergrund sanft-arkadische und profan-abenteuerliche Szenen ab. Und was bei Zesen, Fleming, Stieler, Gryphius und einigen anderen die Zeitgenossen überragt, ist meist noch auf der Suche nach seinem künstlerischen Bewußtsein und poetischen Ausdruck.

Der Okkasionalismus der Epoche schwelgt in witzigen Einfällen und spitzen Grübeleien, dogmatisch und überwiegend passiv hinsichtlich aller weiter organisierenden Einsicht. Überall herrscht ein reges Interesse für fremde Völker und Sitten, für seltene Tiere und Pflanzen, für medizinische Quisquilien und geographische Absonderlichkeiten. Das 17. Jahrhundert ist überreich an Formen; was seiner Kunst mangelt, ist die morphe, die natürliche Einheit von Besonderem und Allgemeinem. Es ist ungemein findig in überraschenden Verknüpfungen und weit herbeigetragenen Bezügen; gleichwohl fehlt ihm das übergelegentliche, überzufällige, überaugenblickliche Gestaltmoment, der große Naturaspekt, kurz jeder Grundstein einer Weltanschauung außerhalb des physikalischen Mechanismus auf der einen Seite und des religiösen Dogmatismus auf der anderen. Wo Harsdörffers Frage erörtert wird: „Ob man nicht alle Wissenschaften lehrartig in eine Verfassung bringen könne?", da denkt man nur an ein einprägsames Verfahren der Enzyklopädik, nicht eine systematische Durchdringung. Man ist zwar äußerst scharfäugig in Sittenunterweisungen und Höflichkeitslehren, doch kurzsichtig in Sachen weiterer Lebensgestaltung und -zielsetzung — wofern eben persönliche Werte erstrebt werden und nicht die religiöse Regel alle Zweifel löst. Es gibt mehr fleißige Polyhistorie als ringende Theorie. Tausend und abertausend Bücher und Daten und Experimente ohne geistiges Band! Man besitzt ein Wachsfigurenkabinett voll internationaler Typen in phantastischen Renaissance-Gewändern, mit ausladenden Gebärden, doch man begegnet hier keinen Persönlichkeiten. Alle Masken sind einander zum Verwechseln ähnlich, wie die wehklagenden Corydone, die hämischen Neider, die eisenfressenden Bramarbasse, oder die Bave und Staxe und Mendaxe epigrammatischer Herkunft. Ein starrer Vereinzelungswille beherrscht alle Kulturgebiete. Viel Programm und wenig Stil; viel fesselndes Detail und schmuckstrotzende Oberfläche, wenig innerlich gliederndes Prinzip und keine wachstümliche Mitte. Nur strenge Konventionen wirken zusammenhaltend. Gesellschaftliche Satzungen gatten Runden und Zirkel, liturgische Metaphysik kittet die Splitter der Naturerkenntnis, curiöse Vorschriften gängeln die persönliche Lebensführung. Zerreißen diese Bande, dann erübrigt namenlose Verwirrung und Vereinsamung. Der frostige Morgen des 18. Jahrhunderts liegt unter solchen Nebeln.

3.

Im Altertum wird die Einfalt und Größe der Griechen von der Bildungskunst und der schallenden Machtverklärung der Lateiner abgelöst. Diese erringen die Franzosen in ihrem Klassizismus des 17. Jahrhunderts, jene die Deutschen in der Klassik des 18. Eine organische Durchdringung zwischen deutschem Geist und Römertum ist nie geglückt. Dem wahrhaft schöpferischen Deutschen ist Form nur da ein positiver Wert, wo sie Lebendiges umschließt und Innerliches ausprägt. Reine Form ist ihm Unkunst! Das ist ein grundlegendes Stilgesetz unserer gesamten neueren Nationalliteratur. Auch während des barocken Zeitalters wurzeln die höchsten Leistungen, Fleming und Gryphius und Grimmelshausen und die Religiösen, am tiefsten im nationalen, freilich auch von der Renaissance geformten und bereicherten Charakter. Die durchschnittlichen Ausdruckswerte sind als solche zumeist irgendwie aus zweiter Hand: Nachahmung der von gelehrter Autorität mit gelehrten Argumenten empfohlenen Vorbilder, Übernahme feiner Praktiken, schauspielerisches Nachzeichnen fremder Erlebnisse.

Einer der Ansatzpunkte des Barocks liegt offenbar an jener Stelle, wo die ersten fleißschnaubenden Nachtreter der Antike aus ihrer Not, sich doch nicht bloß mit Zitaten und Exzerpten begnügen, nicht bloß aus Formelverzeichnissen die Sprache lernen zu können, eine Tugend zu machen beginnen. So wird die Reihe der Stilmuster verlängert, die Nachahmung von Einzelheiten einer ferner blickenden Nacheiferung, die Handwerksregel dem Prinzip geopfert. Als Lebensnerv der neuen Form enthüllt sich da, wie eingangs angedeutet, vornehmlich der Konflikt zwischen der eingebürgerten, gefestigten, kanonisierten Altertumsjüngerschaft und den auf allen Seiten emporzüngelnden Flammen einer verjüngten, innigeren, rauschhafteren Religiosität, einer Frömmigkeit, die den transzendentalen Linien der reformatorischen Geistigkeit wieder die sinnlichen, glühenden, ekstatischen Sehnsüchte entgegensetzt, die seit der mittelalterlichen Mystik andauernd in heimlicher und offener Wallung begriffen sind. Mittelalterliche Grandezza, mittelalterliche Allegorik, mittelalterliches Tugendpathos, Elemente, die auch Vielem in der Renaissance kongenial und nicht schlechthin mit bodenständig-germanischen Stilgebilden gleichzusetzen sind, das alles lebt nunmehr, ohne bestimmte Einflußquellen, durch Vermittlung teils kirchlicher Liturgie, teils der von Minnesang und Minnedienst

immer eng abhängig gebliebenen katholisch-romanischen Literaturen, in breiter Fülle wieder auf, durch gewisse Analogien der gesellschaftlichen Sitte und des künstlerischen Betriebs gefördert. Die fortschreitende Übernahme der antiken Bildung wird dadurch allerdings nicht gehemmt noch durchkreuzt; wohl aber empfangen die jüngeren Formen Spuren eines abgründigen Widerstreits, der erst mehr als ein Jahrhundert später zur Lösung kommt. Diesem entspringen auch die wesentlichen Merkmale des Hochbarocks: Sprung und Tanz, nervöse Mimik und wilde Gestikulation, schillerndes Widerspiel von Masse und Schnörkel, moderne Gedanken in antiken Gefäßen. Überall Glut und Aufgewühltheit, religiöse, moralische, metaphysische. An der italienischen Spätrenaissance gemessen: Letzte Steigerung zur Überdynamik. Am französischen Klassizismus gemessen: Auflösung stoisch beherrschter Statik zu orgiastischer Bewegung. An der deutschen Reformation gemessen: Aufleben gotisch-mystischer Geistigkeit hinter dem ökonomisch-realistischen Prinzip. Wandel und Gegensatz ist alles. Wirkungsvoll werden die äußersten Amplituden einer Schwingung festgehalten, antithetisch und gleichsam dialektisch ein bestimmter Ablauf aus doppeltem Standort verfolgt. Dank sorgfältiger Umrißzeichnung und Strukturverfeinerung werden scharf ausgeprägte Einheiten der Form und Organisation herausgehoben, um dann in dekorative Wechselwirkung und kontrastierende Beleuchtung gerückt zu werden. Jede Empfindung schnellt zwischen Extremen des Ausdrucks hin und her, in spürsinniger Behendigkeit der Einzelassoziation und Verschwommenheit der Gesamtlinie. Peinliche Technik und straffe Form kämpft, wetteifert, buhlt mit zügelloser Affektentfesselung. Man denke an ein Gebild wie des Gryphius 'Hölle', das dritte von vier wuchtigen Sonetten am Schluß des zweiten Buchs, die die vier letzten Dinge zum Gegenstand haben. Das Stück ist ein Sonett, ein Gedicht mit gleichen Verszeiten. Und man stelle sich Tempounterschiede innerhalb 14 Zeilen vor, wo dreisilbige Verse, Alexandriner, katalektische daktylische Tetrameter, jambische Fünftakter auf die annähernd gleiche Zeitdauer gebracht werden, in geschlossenem Parallelismus des Aufbaus.

Das alles ist nicht nur Triumph des Sinnlichen. Die künstlerische Wirkung ist vielmehr ein ausgesprochener Dualismus zwischen einem Unendlichen, dem man sich gläubig zugehören fühlt, und einem Endlichen, das mit sämtlichen Fasern nach der Erde strebt. Jenes Transzendente ist einmal Gegenwirkung und

Ergänzung des Cartesianismus — wie nachmals die Romantik gegenüber dem Rationalismus; dann auch Bewegung in einer Welt der Starre und Steifheit — wie die Romantik gegenüber dem Rokoko; und wie die späte Romantik neigt das Barock dazu, dieses Transzendente in religiöser Gestalt zu suchen. Einzelheiten, bis zum Possenhaften, und spirituelle Züge, bis zum Esoterischen, treten unmittelbar nebeneinander, zum Beispiel in der so beliebten farbenschreienden Darstellung der Passion, die den Reformator von Luthers Schlag seicht diesseitig, den echten Renaissancemenschen gelehrtzeremoniell angemutet haben würde. Das Verlangen, Moralisches und Musisches in ein Gebilde zu verschmelzen, ist hier noch nicht bewußt, mag auch aus eben solchem ungewollten Zwiespalt eine neue Anregung dazu hervorgehen. Im gestalteten Ausdruck überwiegt die Virtuosität und alles andere, als fertiger Bildungsinhalt hinzugedacht, also Ideologie nicht Idee, liegt zwar in der Wirkung auf eine gleichgestimmte Zeit und einen in der nämlichen Ideologie unterrichteten Beschauer, ohne indes im Kunstwerk als solchem organisch enthalten zu sein.

Wie häufig noch im 18. Jahrhundert verträgt sich Rationalismus mit überspanntem Geisterglauben. Nachher, in der Romantik, die sich eben hierin von der naiveren, lässigeren Pseudo- oder Trivialromantik streng unterscheidet, wird eines durch das andere korrigiert, zu einer über-dualistischen Weltanschauung geläutert. Hier wuchert vorläufig noch beides. Man kennt keine Herrschaft eines Stilprinzips im engeren Sinn. Das Barock läßt sich in der Formenfreude ebenso gehen wie in der rhetorischen Raserei und überprüft noch nicht den spielenden und aufbauenden Trieb durch Ordnung und Beobachtung. Antikisierende und gotische Motive treffen einen Ausgleich. Gotisch wird das Gefüge emporgetürmt, doch ist es — dem künstlerischen Können nicht menschlichen Wollen nach — kein reines Symbol eines Transzendenten, auch spiegelt es — als Gestalt — kein erschautes oder erahntes unendlich-Eines ab. Es bleibt vielmehr gewissermaßen immer wieder an der Horizontalen haften, um hier, mannigfach abgeschnürt und in die Breite verästelt, in üppige Ornamentik und lockenden Schnörkelprunk sich zu verstricken. In alledem ist die festeste Geschlossenheit der Einzelform gewahrt, ohne jeglichen Harmonietrieb, ohne Einschränkung des ekstatischen Erlebens in die Grenzen unmittelbarer Ausdrucksfähigkeit .... Es ist ein Charakterzug aller klassischen Stile, ein gerades Verhältnis von

Form und Gehalt herzustellen: Tragisches tragisch, Komisches im Lustspiel zu verkörpern. Ganz anders beispielshalber die Romantik, die Tragisches mit Lächeln, Komisches mit Pathos kontrastiert, subjektivistisch, ironisch. Ähnliches gilt auch vom Barock, nur daß hier vor-klassisches Unvermögen waltet, nicht nach-klassisches So und anders können. Die Form ist hier überhaupt nicht organisch angelegt, das heißt: Geistiges und Erscheinung sind nicht symbolisch eins geworden, nicht zum einheitlichen Typus, zur Idee gestaltet; sie sprossen auch nicht aus gemeinsamer Wurzel hervor, sondern verharren in paralleler Gegenüberstellung, erst durch scharfsinnige Verknüpfung aller Art, anagrammatische Scharniere, Rätselglieder, Andeutungen: durch lauter unorganische, nämlich von außen hinzuzutragende Spitzfindigkeiten verbrückt. Der Stil bleibt somit dualistisch, unklassisch, unidealistisch. Bernineske Affektgewalt und Brunellescische Präzisionsmechanik stehen in Nachbarschaft, nicht Durchdringung. Der Idealist (im genauen Sinn des Namens) potenziert das Leben, indem er der Linie der Synthese folgt, jeweils die Punkte aufsucht, wo sich die einzelnen Seelenvermögen zu einer Kraft der Freiheit und der Harmonie vermählen. Die Steigerungen im Barock hingegen gehen so vor sich, daß die zwei Hauptreihen, die esoterische und die konkrete, jede für sich zum schlechthin höchsten erreichbaren Wirkungswert gespannt werden. Daher ergibt sich hier keine schöpferische Mitte zwischen Spontaneität und Rezeptivität; kein Ineinander, nur ein Nebeneinander; kein Bestwert, höchstens ein Grenzwert wird erreicht. Der idealistische Stil sucht das Symbolische, den typischen Fall, der barocke die verkleidete Seltsamkeit; nicht so sehr die Kunst des Symbols als die Technik der Allegorie. Sein Rückgrat ist nicht so sehr das Problem der Idealität als vielmehr das der Effektivität. Hier ist keine Verleiblichung des Geistes und keine Vergeistigung des Leibes. Der Stil rafft einerseits ein paar gotische Konstruktionselemente zusammen, die er indes gewissermaßen entspiritualisiert, da er der Renaissance zwar die festliche Fülle der Formen, nicht aber den Hintergrund der umfassenden Lebenseinheit abgewonnen hat. Das Körperhafte und das Seelische schwingen nach zwei Seiten hin aus, ohne Verknüpfung in einem transzendentalen Einklang, ja ohne Bezug auf einen gemeinsamen Wesensgrund; statt dessen erscheinen die beiderlei Glieder in scharfe konkrete Antithesen gerückt: Fleisch und Nicht-Fleisch! Alles Außer- und Überirdische ist zunächst nur in einer religiös-dogmatischen

Sphäre gegenwärtig, noch nicht zur ästhetischen Erscheinung vergegenständlicht, meist ausdrücklich aufgesetzt. Nirgends Idealität, Humor, großzügige Antinomie. Nur Witz und Ironie, Parallelen und Kontraste. Historisch ausgedeutet: Das Barock hat, wie dargetan, keine „morphe"; keine „species interna", wie Augustinus, keine „forma substantialis", wie die Scholastik sagt. Seine Schönheit ist ein Ciceronisches „aptum", keine Augustinische „confessio" .... Der zweifellos wirksame Drang nach einem ultra posse gelangt zu einer letzten Steigerung im Technischen, zu einem Superlativ im Räumlichen, zu keinem künstlerischen Ausdruck eines Metaphysisch-Absoluten. Das jähe Abbrechen der Arabesken bei den Pointen zeugt von gescheiterter Unendlichkeitsgestaltung. Die verrenkte, verkrampfte Gebärde bleibt in der äußersten Verzerrung stecken, doch dies nicht etwa, weil ihre Sehnsucht nach unendlich Fernem hier Gebild geworden wäre, sondern weil eine Übertrumpfung dieser Gebärde den formalen Fähigkeiten und physischen Kräften dieser Menschen nicht mehr möglich ist: Superlativik, keine Erfassung des unendlich-Einen.

4.

Wir haben das barocke Stilgesetz auf den Typus des Idealitätsproblems visiert, dieser künstlerischen Kernfrage der neueren deutschen Literatur, einer metaphysischen Kernfrage des deutschen Geistes überhaupt. Dadurch ist das barocke Zeitalter sowohl zu der vorangehenden als auch zu der folgenden Epoche in bestimmte Beziehung gesetzt; in eine Beziehung, die hier nicht bloß in die Erscheinungen hineingetragen wird, die vielmehr auch in praktischem Belang als Hauptquelle von Einflüssen und Wechselwirkungen sich bewährt. Der erste, der erste Siegreiche, der diesen Komplex in grandiosen Visionen durchdacht hatte, war Platon gewesen, und sein Geist schenkt dem Christentum unermeßliche Kräfte der Erneuerung und Verjüngung, wie er dann auch, um und bei Shaftesbury, an der Schwelle unseres großen Jahrhunderts emporsteigt. In allerlei sagenhaften und abergläubischen Gewändern lebt er selbst in den Zeiten des gröbsten Dogmatismus fort, ein unermüdlicher Mittler zwischen Antikem und Christlichem. Auch was im 16. und 17. Jahrhundert an freierer Naturauffassung, künstlerischer Wirklichkeitsdurchdringung und harmonischer Vergeistigung sich regt, entspringt jenem eigentümlich deutschen Genius, der ganz allein inmitten so vielseitiger Nachahmung des Altertums, wie sie

das Renaissance-Europa in buntester Musterkarte darbietet, sich geistverwandt der Platonischen, neuplatonischen Weltansicht ergibt und die Ineinsbildung des Musischen und Theoretischen auf sich nimmt. In diesem hohen Wollen sammeln sich hier insbesondere alle Mächte, die zum Kosmos des Leibniz empordrängen, diesem ersten Vollklang einer neuen Epoche, dieser endlichen Loslösung von der Baconisch-Cartesianischen Betrachtung: von einer Natur, die man auswendig lernen, von einer Seele, die man ausrechnen kann. Freilich ist auch dieser Organismus vom Edelwuchs des Herder-Goethe-Hegelschen, der durchaus seines Stamms ist, noch weit entfernt und trägt beredte Spuren der wissenschaftlich-religiösen Bildungskämpfe seiner Zeit an sich; aber gerade sein musivischer und fragmentarischer Charakter vermag das inbrünstige Suchen und Spähen nach Welteinheit und Weltbeseelung zu veranschaulichen, in Sonderheit jene Entwicklungsströme aufzuhellen, die aus der Naturphilosophie der Renaissance über das eigentlich Barocke hinweg zum klassisch-romantischen Idealismus hinfließen.

Gerade hier, wo letzte Möglichkeiten des barocken Weltbilds zu ergreifen sind, muß freilich noch einmal betont werden, daß in der vielfach so abseitig-hehren religiösen Dichtung edlere Kräfte walten als in der Durchschnittsentfaltung des Zeitalters, die unserer Darstellung füglich im Vordergrund steht. In weit geringerem Maß als die bildende Kunst ist die barocke Literatur Spiegel und Frucht der religiösen Gärungen. Mit reinster Form vermählt sich tiefste Frömmigkeit höchstens bei Spee und Gryphius. Im allgemeinen bewahrt die letzte religiöse Innigkeit immer ein bißchen Mißtrauen und Sprödigkeit gegen die Renaissanceformen. So bleibt denn auch die Mystik, in den bildenden Künsten alles beherrschend und durchdringend, im literarischen Bereich verhältnismäßig selbständig und eigenwüchsig — wie stark auch ihre Anstöße und Anregungen wirken mögen, ohne die noch ein Fleming, Zesen, Dach, Lohenstein, Hofmannswaldau nicht zu denken sind. Die hohen Schöpfungen der Mystik liegen außerhalb des barocken Horizonts. Der gotische Grübelsinn Böhmes ist widerspruchslos jenseitig, nicht dualistisch und im Grund an der Erde haftend, unendlichen Seelenzusammenhängen hingegeben, nicht den wohlbegrenzten Antithesen sinnfälliger Theatralik. Und wo hat sich die heilige Fernstenliebe und zugleich der fromme Enthusiasmus für Grashalm und Blütenblatt jubelnder niedergeschlagen als in der frei und herrlich wuchtenden Naturhymnik Czepkos im dritten Buch der 'Consolatio

ad Baronissam Cziganeam'? Wo finden die Sphärenharmonien Meister Ekkeharts kühnere Nachfolge als in den Sinngedichten des cherubinischen Wandersmanns? Hier überall sind, echt und umfassend und fernblickend, die Idealitätswerte bewahrt, die das 16. Jahrhundert in ungefügen Massen hervorgebracht hatte und die nachmals das 18. vollendend formt. Scheint das 17., das große Jahrhundert der Kunstformen, hinsichtlich höherer Lebensform und Weltanschauung im allgemeinen Lücke und Versumpfung, im besten Fall Episode zu bleiben, so offenbart sich in gelegentlichen Blitzen Schefflerschen Geistes der gigantische Bogen, der aus der Welt Giovanni Picos und Brunos, Sebastian Francks, Weigels und Böhmes hinüber zum Gipfelweg des klassischen Denkens von Shaftesbury bis Hegel sich spannt. Wir wollen das Typische solcher Entfaltung an ihren theoretischen Zeugnissen in kurzem Umriß verfolgen.

Schon die medizinischen Lehren des Paracelsus, deren naturwissenschaftliche Grundlagen das Buch 'Paragranum' lehrreich zusammenfaßt, leiten aus einer Einform der biologisch-psychologischen Gesetzlichkeit, die Mikrokosmos und Makrokosmos und weiter jedes Einzelwesen mit jedem anderen verkettet, eine weitschichtige grundsätzliche Deutung der organischen Vorgänge ab. Auch hier ist die Wechselbeziehung der zwei Welten ziemlich locker und bietet allerhand ästhetischen Deutungen Raum; doch schon ist alles eingebettet in einen natürlich durchbluteten Gemeinkörper von umfassendem Funktionszusammenhang. (So können auch nach Paracelsus, ähnlich wie dann bei Novalis und verwandten, die Krankheiten bloß sinnvolle Veränderungszustände bedeuten, die nicht nur kausal bestimmt, sondern auch teleologisch begründet sind.) „Natura non facit saltus“, hier: Die Natur tut nicht nur nichts ohne Ursache, sondern auch nichts ohne Ziel. In allen physischen Vorgängen verzweigteste Strukturen verfolgt und durch die angedeutete Einstellung das organische Geschehen in seiner Eigentümlichkeit ausgewertet und von der Tyrannei der mechanistischen Prinzipien befreit zu haben, ist das Verdienst schon dieses ersten engeren Ahnen des Leibniz, in dessen Kopf Intuition und Abstraktion, Hohes und Häßliches sich mischt. Auch bei Johann Baptist von Helmont ist die Natur nicht mehr die Masse, die in Bewegung versetzt wird, vielmehr wachstümlich lebende Substanz, die sich nach immanenten Zielen organisiert .... In Leibnizens Naturanschauung vollends, die zwar das psychophysische Problem

noch durch eine „prästabilierte Harmonie" vergewaltigt und einer obersten Monade göttliche Wesenheit beilegt, ist durch den Entwurf eines universal-organischen Gefüges, in dem die „lex continui" gebietet, die im Barockzeitalter künstlerisch und theoretisch meist entbehrte Einheit leuchtend und mächtig offenbart, wenn auch nicht ohne Bruch und Lücke dargetan. Gehaltlich und symbolisch, nicht immer auch ausdrücklich, ist hier bereits das meiste erzeugt und erschaut, was das 18. Jahrhundert in unvergängliche Lichtgestalten fassen soll: Die Idee einer Allnatur, die nicht nur Körper gebärt und Leben erschafft, sondern auch schöne Formen und edle Verhältnisse bildet; das künstlerische Verstehen einer Wirklichkeit, die in Sein und Werden von geistigen Kräften durchbebt wird, die nicht als magische Beweger tote Lasten schieben, vielmehr in den Erscheinungen sich ausleben, auswirken, verkörpern: alle Materie ist Offenbarung und Leib des Göttlichen; die Anerkennung eines Höchstwerts an Lebensfülle und -intensität, der nicht auf einer einseitigen Steigerung des nur-Gedanklichen oder des nur-Phantastischen beruht, sondern auf einer, ihrem Ergebnis nach möglichst wirklichkeitsgetreuen, Sättigung der Welt mit beseelenden und idealisierenden Energien. Dieser ästhetische Monismus kann naturgemäß nur von der Wucht reinen Erlebnisses getragen, nie aus der bloßen Überlieferung von Formen abgeleitet werden. — Dem 17. Jahrhundert ist Antike und Natur ein Was der Belehrung und ein Wieweit der Möglichkeiten, dem 18. ein Wie und ein Wohin, seit Herder auch ein Woher. Dort eine „substanzielle" Theorie, Rezeptpoetiken und Machanweisungen; hier „funktionelle" Normen, Schönheitserleben, Wirklichkeitsdurchdringung. Dort ist alle Kunstlehre Technik des Handwerks und Mitteilung zünftiger Vorschriften; hier ist sie Wissenschaft vom All. Dort drängt sie zu akademischer oder gruppenmäßiger Absonderung und gelehrsamer Rechtfertigung; hier zu kühnster Weltformung und harmonischer Vergeistigung alles Blühens. Im 18. Jahrhundert spielen sich, auf weitestem Schauplatz, die Kämpfe ab, die von der Nachahmung und Nachempfindung zur kongenialen Schöpfung emporsteigen, aus den kopistischen Praktiken der Pseudo-Renaissance zur gleichgestimmten Lebensform der Hochrenaissance.

Alle Renaissance ist ein Ringen nach Einform und Einwelt, nach Allnatur und Allbeseeltheit, mögen nun religiöse, künstlerische oder theoretische Äußerungen in Frage stehen. Sie ist Durchdringung von Antikem und Christlichem, Auflösung des

Widerstreits von mathematisch-vernünftiger und organisch-übervernünftiger: von kausaler und teleologischer Gesetzlichkeit, von rationell erarbeiteter und religiös geoffenbarter Kosmologie. Sämtlichen vielspältigen Renaissancewellen des Mittelalters, von der byzantinischen und irischen und karolingischen über die staufische, die französische des 12. Jahrhunderts und die jüngere Kreuzzugepoche zur Raffaelzeit, liegt ein solches Wollen zugrunde; sie alle weisen in die nämliche Richtung. Jenes Widerspiel entspinnt sich freilich unter den mannigfaltigsten Umständen in den buntesten Formen. Es ist aber gerade der deutsche Kulturkreis, wo diese Entfaltung besonders tief im Metaphysischen verankert ist: wo die Ineinsbildung von Antikem und Christlichem weit innerlichere und zugleich umfassendere Geltung hat als zum Beispiel vorerst in Italien, wo lange die nationale oder die Vaterlandsidee mit ihren politischen oder praktisch-religiösen Auswirkungen im Vordergrund steht. Immer mächtiger drängt dort das Problem seiner universalen Bedeutung zu: Das antike Moment vertritt da schlechterdings den Pluralismus der Erscheinungswertung, die Liebe zur Erde, zum Körper, zur Form, das ästhetische Weltbild überhaupt; das christliche bedingt ganz allgemein eine Zurücksetzung alles Erfahrungsmäßigen, Konkreten zugunsten spontaner Gestaltung, es schafft ein Urbild sittlicher Menschlichkeit. Aus dieser Doppelbestimmtheit ergibt sich eine eigentümliche Anknüpfung des Geistigen ans Wirkliche, neben der die bloße Formkunst etwan romanisch-südlichen Gepräges oberflächlich, der reine Intellektualismus zum Beispiel asianischer Kulturen peripher und arm erscheint. In der 'Commedia del arte' ist die besondere Geste alles, im 'Veda' ist jede besondere Erscheinung und Erfahrung nur die Verunreinigung eines Allgedankens. Die Lebensbildner und Lebensdenker der deutschen Hochrenaissance erforschen die Wechselwirkung solcher zweierlei Werte. Im Barocken stehen die beiden Elemente nebeneinander, als äußere Form und esoterische Beziehungsmannigfaltigkeit; hier gibt es keinen sittlich-künstlerischen Einklang. Das klassische Stilgesetz kennt weder eine bloß äußere Form noch eine abgelöst schwebende Geistigkeit. Damit ist das göttliche Erbe Plotins und Eriugenas und mancher Mystiker und ihrer Ahnen und Genossen zu heißem Leben und lichtestem Glanz erweckt.

Von neuplatonischen Köpfen war seit den Tagen Lionardos wieder mit Leidenschaft über die Frage „Begriff oder Gestalt

(Idee)“ gegrübelt worden. Die Cartesianer und die Baconianer des 17. Jahrhunderts, mit ihnen unsere barocken und galanten Köpfe, drängen das alte Verhältnis von eidos und hyle, das als Gott-Mensch-Problem in tausend Platonisierenden, Aristotelischen, allegorischen, mystischen Deutungen das ganze Mittelalter beschäftigt hatte, in die Oberflächenscheidung Stoff-Form zurück. Das ist der Rahmen der barocken Anschauung von künstlerischer Form, die wir zergliedert haben. Erst seit dem Wirken Hamanns, Herders, Winckelmanns wird dieser Komplex wieder in höchstem Sinn ästhetisch aufgefaßt: Nicht eine Quantität wird durch die andere bemessen und begrenzt, vielmehr eine Wesenheit, eine Platonische Idee verkörpert; Wirklichkeit wird hier problematisch, Erfahrung nach Schein und Erscheinung gesondert. In jenem Rationalismus wird Kompliziertes aus Einfachem gewonnen, aus Bruchteilen aufgebaut und organisiert, Atome werden zusammengesetzt und Besonderheiten angehäuft. Im Idealismus wird das Nahe, Runde, Äußere aus dem Fernwirkenden, Verzweigten, Grenzenlosen, Unauflösbaren hergeleitet. Der Urgrund stellt sich verschieden dar: Er ist jeweils das Edelste, zuhöchst Geliebte und zuletzt Bezweifelte, im Auge des religiösen Menschen stets ein Göttliches. Ein solches Weltbild ist Wille und Glaube, ist Freude an der Gestalt nicht als Kunststück und Zufall, sondern als wesenhafter Entfaltungsphase; nicht als einem Einzelergebnis, sondern als einem Ton der Schöpfer-Harmonie ....

Naturbegriff, Weltbild und Kunstanschauung der curiösen Zeit ist hier, schon nach dem theoretischen Fortschritt des aufgeklärten Denkens und Forschens, versunken und zertrümmert für immer. Was aber unverwelklich, unverderblich, unverlierbar fortgedeiht, das sind einmal die stofflichen Entdeckungen, und dann noch mehr die technischen Erfindungen des 17. Jahrhunderts: Flatternde Liedchen von Liebe und Tanz, zart gefügte und zierlich geschmückte Arien und Serenaten, lind schaukelnde sapphische Oden und im Dreisatz wuchtende pindarische, grell ornamentierte hohe Minne und schrill herausplatzende niedere, sattelsicherer Reitersang und empfindsam verströmendes Lautenlied, mythologischer Pomp und dialektischer Drill, zu schweigen von Balletten, Festzügen, lebenden Bildern. Auch wer, wie die kritischesten Dunse der Aufklärung, nur nach Silben zählte und auf Regelmäßigkeit prüfte, nur Praktiken klaubte und Inventarien schätzte, konnte dieser Reichtümer nie gänzlich entraten. Und also wird, was hiervon mit den Dogmen

der moralischen Nutzbarkeit, der wirklichkeitstreuen Wahrscheinlichkeit, der inhaltlichen Vernünftigkeit verträglich ist — die Richter sind nicht allzu mild und nachgiebig — sogar im Bannkreis Gottscheds nicht verschmäht. Allein im Singspiel und im Schäferspiel sammelt sich eine Fülle barocken Gutes, um hier sorgfältig aufbewahrt und klug behütet die Zeiten Wolffianischer Verarmung und Entblätterung zu überdauern, bis große Erben diesen Massen frisches Mark und neue Seele einflößen. So wird in anspruchslosen, mitunter vielschichtig zusammengewürfelten Gebilden kostbare Überlieferung gehegt, damit sie endlich schöpferischen Händen zum vollendenden Kuppelbau diene. Vorerst noch überwiegend Sammelsurium, ja in mancher Hinsicht Dekadenzerzeugnis, bereitet das barocke Vermächtnis seit den Tagen Gleims und Wielands einer stolzen Entfaltung des nationalen Stils den Weg. Die gealterte arkadisch-idyllische Motivik wird anakreontisch verjüngt und verpersönlicht, später mit härterem, vorab gräzistischem Kontur umgeben, um dann als wesentliches Glied in den klassischen Einklang Aufnahme zu finden. Wieland, der Liebhaber und Virtuos der orientalischen Farbenreize, der Epigone des griechischen Romans, der unübertroffene Anempfinder, Nachahmer, Bearbeiter der deutschen Literatur, ist zugleich der Erwecker und Meister des barocken Formenschatzes in der nach-Gottschedischen Zeit; er ist der mächtigste Vermittler zwischen Barock und Klassik in Sachen der Kunstform, wie Klopstock in bezug auf das titanische Lebensgefühl, Lessing hinsichtlich der moralischen Charakterbildung. Wielands zärtlich flutende Verse, seine sprudelnden Rhythmen, seine lässige Grazie, seine lächelnd dahingleitende und doch so blank gefeilte und straff gestufte Erzählung, sein schalkhafter Witz, sein flackerndes Beleuchten, sein tändelndes Kräuseln des Unbewegten und sein treffsicheres Beherrschen des Bewegten, das alles ist eine Kultur des Ausdrucks, ohne die niemals die Sonne Homers in jene dumpfe, scheue, spröde Kleinstadtatmosphäre, in der Hermann und Dorothea atmen, so hell und so vertraut hineingeschienen hätte. Auch in der 'Iphigenie' und im 'Tasso' rinnt das Blut nicht nur Prometheus-Goethes, sondern auch Oberon-Wielands fort. So werden die Kunstformen des 17. Jahrhunderts den neuen Lebensformen entgegengetragen. Auf dieser Bahn ist das Barock in die Unsterblichkeit eingegangen.

Goethes Mondlied.

Max Friedländer zum 70. Geburtstag gewidmet
von Julius Petersen (Berlin).

Kaum ein anderes Stück der Goetheschen Lyrik hat eine so umfangreiche Literatur von widerspruchsvollen und in ihren Grundsätzen unsicheren Deutungsversuchen hervorgerufen wie das Weimarer Mondlied. Die Wesensverschiedenheit seiner beiden Fassungen lädt ebensosehr zur genetischen Erfassung seines Werdens auf textgeschichtlicher Grundlage unter Zuhilfenahme biographischer Zeugnisse ein, als das rätselhafte Helldunkel, das über das Gedicht gebreitet ist, sein zarter Duft und musikalischer Stimmungszauber jeder rationalen Erfassung sich zu versagen scheint. Die Polarität der biographischen und ästhetischen Deutung kommt hier besonders drastisch zum Ausdruck, indem auf der einen Seite der Boden der Urgestalt und die Ausgrabung der Erlebniswurzeln Hauptgegenstand der Untersuchung zu sein scheint, während auf der andern Seite Formprobleme und Ideengehalt der endgültigen Gestalt durchaus im Vordergrund stehen. Dabei wird leicht vergessen, daß Wurzel, Blüte, Frucht die Glieder eines einheitlichen Organismus, Anfang und Ende eines Lebensvorganges sind. Wenn aber Genesis und Analyse von ihren entgegengesetzten Ausgangspunkten aus aneinander vorbeigehen, ohne im Innern dieses Lebensflusses zusammenzutreffen, so zeigen sich die Gebrechen einseitiger Methoden; Stoffhuber und Sinnhuber gibt es auch in der lyrischen Interpretation. Gerade dieses Gedicht aber kann, wie die folgenden Zeilen beweisen wollen, ein Beispiel sein, daß philologische und ästhetische Methode einander zu Hilfe kommen müssen und daß erst ihr Einklang die Gewähr sicherer Deutung gibt.

Eine genaue Datierung ist nicht nur als Grundlage der biographischen Deutung, sondern auch zur Kontrolle ihrer Einseitigkeit notwendig. Die älteste Gestalt des Gedichtes ist mit der Komposition eines Ungenannten in Goethes Briefen an Frau

von Stein überliefert; der Ordner der Handschriften (Charlottens Sohn Fritz oder sein Neffe Karl) hat das Blatt zwischen zwei Briefe, die vom 17. Juni 1778 datiert sind, eingelegt. Diese Einordnung entspricht der biographischen Deutung, die Fritz v. Stein dem Gedicht gegeben hatte, indem er den in öder Winternacht vom Tode schwellenden Fluß und das an den Fluß gebannte Herz als „lokale Beziehung auf die unglücklich liebende Christel" ansah. Am 17. Januar 1778 war die Leiche des Frl. v. Laßberg aus der Ilm gezogen worden; die Stimmung der sternklaren Winternacht, in der Goethe in stiller Trauer sich um die Szene des Todes beschäftigte und in den Felsen des Ilmtales dem Andenken der Verstorbenen ein Plätzchen schuf, schien dem einsamen Erlebnis und der Empfängnis dieses Gedichtes günstig, und die „einladende Trauer, gefährlich anziehend wie das Wasser selbst", die der Brief vom 19. Januar nennt, schien sich in der 3. Strophe des Gedichtes zu spiegeln: dem rätselhaften Dual „Haltet ihr wie ein Gespenst an den Fluß gebannt" entsprach in diesem Brief eine ebenso kühne Figur, nämlich „der Abglanz der Sterne, der aus beyden leuchtet", aus der einladenden Trauer und dem anziehenden Wasser.

War das Gedicht im Januar 1778 entstanden, so mußte noch etliche Zeit vergehen, bis Goethe der Freundin die Komposition überreichen konnte, und wenn man beim Komponisten an den Weimarer Sigmund v. Seckendorf dachte, so mußte man diesem doch einige Wochen für seine Arbeit zubilligen. Wenn die Weimarer Ausgabe (Bd. 1, S. 393) den 19. Februar als Tag der Übersendung annahm, so beruhte das auf einer Konfusion; in den Briefausgaben von Schöll, Fielitz, Wahle ist das Lied in den Mai 1778, in der von Fränkel in den März desselben Jahres gesetzt.

Dieser Annahme ist nun der Boden entzogen, seit aus dem Nachlaß Ottiliens v. Goethe das Liederheft aufgetaucht ist, das der Weimarer Hofhoboist Joh. Mich. Wiener im Winter 1777/78 für Goethe zusammenstellte. Das im Besitz Max Friedländers in Berlin befindliche Original hat mir vorgelegen, und die von Rhode[1]) daraus gezogenen Schlüsse haben sich meiner Nachprüfung bestätigt. Am 9. März 1778 hat Wiener die Bezahlung seiner Abschrift von 36 Bogen quittiert; eine erste Rechnung über 24 Bogen hatte er am 13. Dezember 1777 eingereicht. Das Mondlied hat erst als

[1]) Chronik d. Wiener Goethe-Vereins XIX, 13f. 30ff.; XXIII, 31ff.; XXIV, 61ff.; XXV, 23ff.



Nr. 68 auf dem 28. Bogen des Wienerschen Liederheftes Aufnahme gefunden; die Lieder, die es umgeben, lassen sich, obwohl der Komponist hier nicht genannt ist, als Kaysers Eigentum nachweisen, während die Seckendorffschen Vertonungen, die mit dem Namen des Komponisten bezeichnet sind, eine eigene Gruppe (Nr. 72—85) am Schluß der Sammlung bilden. Wenn nun Kayser in Zürich, nicht Seckendorff in Weimar als Komponist des Liedes angesehen werden darf,[1]) so muß zwischen der Abfassung des Liedes und dem Eintreffen seiner Komposition eine längere Zeit liegen. Goethe schreibt am 14. August 1777 an Lavater: „Sag Kaysern, daß ich ihm das Verlangte schicken werde.“ Damit kann das Gedicht gemeint sein, dessen Entstehung dann wohl in die Vollmondstimmung der Julinächte dieses Jahres zu setzen wäre. Die Deutung des Gedichtes erschöpft sich dann in der Huldigung für Charlotte v. Stein, deren lebensfeindliche Stimmungen gerade damals (vgl. die Briefe vom 12. und 17. Juli) Goethe betrübten. Weder Plessings Melancholie, die einer Episode der ‘Harzreise im Winter’ das Thema gab, noch Christels Selbstmord kann mit dem schwermütigen Unterton des Gedichtes etwas zu tun haben, da beides spätere Erlebnisse sind. Das Schwellen des Todes in der Winternacht und das Quellen an den Knospen bei Frühlingslebenspracht bedeutet als umfassende Antithese, daß in jeder Jahreszeit und jeder Lebensstimmung, in Leid und Freud das immer bewegliche Herz des Dichters der Geliebten und der mondbeglänzten Landschaft des lieben Tales gehört. Und die Seligpreisung der beiden letzten Strophen richtet sich allein an Frau v. Stein. Dabei ist zwischen dem Geheimnis des Liebesbundes und dem lösenden Licht des Mondes, zwischen dem Labyrinth der Brust und dem der Nacht eine ähnliche Parallele gezogen, wie in jenem Brief vom 19. Januar zwischen der einladenden Trauer und der Anziehung des Wassers. Es war aber keineswegs notwendig, diesen Brief vor dem Gedicht anzusetzen; vielmehr sind alle Stimmungsanklänge als Reflexe des ein halbes Jahr zuvor entstandenen Mondliedes erklärlich.

Das Lied war Frau v. Stein längst bekannt; es gehörte recht eigentlich nur ihr. Vielleicht hatten die Worte des Briefes vom 11. August 1777 die Übersendung der Handschrift begleitet: „Daß ich mich immer träumend an den Erscheinungen der Natur und

[1]) Vgl. M. Friedländer, Das deutsche Lied II, 180.

an der Liebe zu Ihnen weide, sehn Sie an beykommendem." Zum zweiten Male erhielt sie das Lied, als Kayser seine Komposition geschickt hatte. Vermutlich ist darauf der Brief vom 11. November 1777 zu beziehen, in dem Goethe nach Rückerbittung Kayserscher Kompositionen, die jedenfalls Wiener zur Abschrift gegeben werden sollten, „wieder ein lieblich Lied von ihm", das er mitbringen werde, ankündigt. Dies wird das Blatt mit der Mondliedkomposition sein, das in den Briefen an Frau v. Stein bewahrt ist; es ist also wahrscheinlich am 11. November 1777 Frau v. Stein überreicht worden, infolgedessen habe ich ihm in meiner neuen Ausgabe der Briefe (Leipzig 1923) diesen Platz angewiesen.

Daß Goethe dieses intime Liebeslied, wie die meiste Lyrik der voritalienischen Jahre, zunächst ungedruckt ließ, fällt nicht weiter auf. Aber daß es im Jahr 1789 im 8. Bande der 'Schriften' in völlig veränderter Gestalt erscheint, das scheint einer Erkenntnis zu widersprechen, die wir gerade aus Goethes lyrischem Schaffen gewonnen haben, der nämlich, daß das echte lyrische Kunstwerk eine von der befruchtenden Stimmung des ursprünglichen Erlebnisses nicht lösbare Geburt der Gelegenheit sei, etwas unmittelbar Gewordenes, naturhaft Gewachsenes, sich selbst Form Gebendes, das keine gewaltsame Umgestaltung mehr zulasse. Wohl hat Goethe beim Abdruck mancher Jugendgedichte mit gereifter Kunst die Sprache gehoben, den Wohlklang erhöht, die Leidenschaft gedämpft, ja sogar (wie beim Mondlied des Leipziger Liederbuches) für die festgehaltene Stimmung ein neues Bild gefunden; aber niemals sonst hat er so wie hier die innere Struktur, das Thema und die Situation eines Gedichtes verschoben. Aus dem männlichen Liebeslied ist die Klage einer verlassenen Frau, aus dem subjektiven Bekenntnis ein objektives Rollenlied, aus dem persönlich Erlebten ein fremder Erlebnisreflex geworden, und wenn dabei mancher intime Reiz wie Blütenstaub abgestreift worden ist („'s liebe Tal" geben wir ungern für das voller klingende, aber unpersönlichere „Busch und Tal" hin, und „der Liebsten Auge" spricht inniger zu uns als das Auge des Freundes), so hat das Ganze an Innerlichkeit doch nichts verloren, sondern der leidenschaftliche Anteil des Dichters scheint fast gesteigert. Diese eigenartige Erscheinung läßt sich nur so erklären, daß zu der Umformung nicht künstlerische Selbstkritik den Anstoß gab, sondern ein Erlebnis, das

geradezu eine zweite Konzeption des Gedichtes, einen neuen Schöpfungsakt mit sich brachte.

Wenn wir in einen Vergleich der beiden Fassungen eintreten, wozu der folgende synoptische Druck die Handhabe gibt, so zeigt die Urgestalt (I) eine ganz klare Gliederung in drei Strophenpaare, wovon das erste den Mond, das zweite das Herz des Dichters, das dritte das stille Liebeseinvernehmen zum Thema hat. Das erste und das dritte Strophenpaar sind in der Umarbeitung (III) wenig verändert; zweimal tritt „der Freund" ein, an Stelle der Liebsten und des Mannes; damit ist im ersten Fall die Rollenänderung, im zweiten eine Dämpfung des Erotischen gekennzeichnet. Aber der Mittelsatz hat eine vollständige Umwandlung erfahren. Man könnte die fünf Strophen 3—7, die an die Stelle des zweiten Strophenpaares getreten sind, herauslösen als ein eigenes Gedicht, das den Titel „An den Fluß" tragen dürfte. Und diese fünf Glieder sind so klar und planmäßig gefügt, daß man den Aufbau eines fünfaktigen Dramas in Vergleich ziehen könnte; Str. 3 Exposition; Str. 4 erregendes Moment; Str. 5 Stimmungsumschwung; Str. 6 neue Spannung; Str. 7 Entladung. Nur wird man den in der Mitte eintretenden Stimmungsumschlag nicht als Höhepunkt, sondern als Senkung bezeichnen müssen. Die Gegensätze prallen nicht wie im Drama aufeinander, sondern sie lösen einander ab; die Reihenfolge ist nicht steigend-fallend, sondern die dynamische Gegenbewegung ist die entgegengesetzte: abschwellend-anschwellend. Dabei nimmt die anschwellende Linie dieselben Motive mit positivem Vorzeichen wieder auf, die vorher negativ gesehen waren. In Str. 4 und 6 ist durch den Parallelismus des Eingangs der Stimmungsumschwung besonders stark herausgehoben. Wird in Str. 4 der Fluß als Sinnbild der Vergänglichkeit aufgerufen, so geben die i-Laute „Fließe, fließe, lieber Fluß" das weiche Gleiten hingegebener Wehmut wieder. In Str. 6 dagegen ist der Fluß der aktive Erwecker des Unvergänglichen; die volleren Vokale „Rausche, Fluß, das Tal entlang" bedeuten ein starkes Crescendo; die flüsternden Melodien werden jetzt gerufen, gesucht, gesteigert. Dem passivresignierten „So verrauschte Scherz und Kuß" entspricht jetzt der in der Wiederholung verstärkte Imperativ: „Rausche, flüstre meinem Sang Melodien zu." In ähnlicher Korrespondenz des Gegensatzes stehen Str. 3 und 7, die den Kontrast in Seele und Natur zum Thema haben. Was in Str. 3 nur wehmutvolle Apathie war, Nachklang froher und trüber Zeit, Mischung von Freud und Schmerz,

das erwacht jetzt als gesteigertes Lebensgefühl, das in dem Kontraste der Natur sein erregendes, belebendes, kraftgebendes Sinnbild findet:

> Wenn du in der Winternacht
> Wütend überschwillst,
> Oder um die Frühlingspracht
> Junger Knospen quillst.

Wieviel stärker, lebensmutiger, gewaltiger ist diese Strophe, mit der die Umarbeitung zur Urgestalt zurücklenkt, allein durch den Wegfall der Wörter „öde" und „Tod" und durch die Anrede des Flusses geworden. Aus diesem schwellenden Lebensgefühl wächst nun die Seligpreisung des Schlusses beinahe mit Fortissimosteigerung hervor. Es ist nicht reines Glück der Gegenwart, wie in der Urgestalt, auch nicht bloß mächtig werdende Erinnerung, die vergangenes Glück vorübergehend vergegenwärtigt, sondern es ist Aufhebung der Zeit, Preis der in ewigem Wechsel unvergänglichen Naturkraft und Einbeziehung der Freundschaft unter die ewigen Werte. An der dynamischen Gegenbewegung des Mittelteiles nehmen also auch Eingang und Schluß teil. Von der mit „Busch und Tal" stärker als früher einsetzenden ersten Strophe an dämpft sich der Ton in stetig abklingendem Diminuendo bis Str. 4. Die abschwellende und anschwellende Linie begegnen sich nun in Str. 5, die isoliert in der Mitte steht und ihre vermittelnde Beziehung zu den beiden Gegenbewegungen, ihre Verknotung, wenn man so sagen darf, in einem eigenartigen Chiasmus zum Ausdruck bringt. Der zweite Strophenteil

> Daß man doch zu seiner Qual
> Nimmer es vergißt!

läßt die Wehmut der vorausgehenden Strophen schmerzlich nachklingen, während die ersten beiden Zeilen

> Ich besaß es doch einmal,
> Was so köstlich ist!

den Aufschwung der folgenden Strophen mit der Berufung auf das Unverlierbare einleiten.

Dieser Stimmungswechsel ist durch die vorausgehenden Strophen nicht eigentlich vorbereitet, und das positive „doch", das sich in Str. 5 der Klage entgegenstellt, wirkt fast wie die Eingebung einer fremden Stimme, deren Zuspruch die Klagende zu fester Haltung aufrichtet. Und wenn diese fremde Stimme auch nicht unmittelbar sich einmischt, wenn es auch zu keinem Zwiegesang kommt, so hat doch

I. Goethe (1777).

1. Füllest wieder 's liebe Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

2. Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick
Wie der Liebsten Auge mild
Über mein Geschick.

3. Das du so beweglich kennst,
Dieses Herz im Brand
Haltet ihr wie ein Gespenst
An den Fluß gebannt.

4. Wenn in öder Winternacht
Er vom Tode schwillt,
Und bei Frühlingslebens
[Pracht
An den Knospen quillt.

5. Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,

6. Was dem Menschen un-
[bewußt
Oder wohl veracht
Durch das Labyrinth der
[Brust
Wandelt in der Nacht.

II. Frau v. Stein (1786?).

1. Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

2. Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Da des Freundes Auge mild
Nie mehr kehrt zurück.

3. Lösch das Bild aus meinem
[Herz
Vom geschied'nen Freund,
Dem unausgesprochner
[Schmerz
Stille Träne weint.

4. Mischet euch in diesen Fluß!
Nimmer werd ich froh,
So verrauschte Scherz und
[Kuß
Und die Treue so.

5. Jeden Nachklang in der
[Brust
Froh- und trüber Zeit,
Wandle ich nun unbewußt
In der Einsamkeit.

6. Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Seine Seele rein erhält,
Ahndungsvoll genießt,

7. Was den Menschen un-
[bekannt
Oder wohl veracht,
In dem himmlischen Ge-
[wand
Glänzet bei der Nacht.

III. Goethe (1787).

1. Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

2. Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

3. Jeden Nachklang fühlt mein
[Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und
[Schmerz
In der Einsamkeit.

4. Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh.
So verrauschte Scherz und
[Kuß,
Und die Treue so.

5. Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

6. Rausche, Fluß, das Tal
[entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem
[Sang
Melodien zu!

7. Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlings-
[pracht
Junger Knospen quillst.

8. Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

9. Was von Menschen nicht
[gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der
[Brust
Wandelt in der Nacht.

durch den Stimmungsumschwung das Gedicht jenen dramatischen Charakter bekommen, der dem lyrischen Monolog der ersten Gestalt fehlte. Dieser Unterschied darf vielleicht in Zusammenhang mit der damaligen Lebenslage und Schaffensrichtung Goethes gebracht werden. Wenn, wie später auszuführen ist, die Umarbeitung in die italienische Zeit fällt, so war es eine ausgesprochen dramatische Periode der Goetheschen Dichtung, da Iphigenie ihre letzte Form fand, Tasso reifte, Faust wieder aufgenommen, die delphische Iphigenie und Nausikaa bedacht und die Singspiele umgearbeitet wurden, während das rein lyrische Feld so gut wie unbebaut blieb. Die Umbildung vollzog sich weiter im Angesicht der klassischen Kunst des Altertums und der Renaissance mit einem Gleichmaß vor Augen, das auch dem poetischen Stil zum Vorbild wurde. Zu den Beispielen, durch die Fritz Strich (Deutsche Klassik und Romantik, 1922) die vollendete Ebenmäßigkeit der Klassik illustriert, dürfte auch die neue Partie des Mondliedes in ihrer fünfgliedrigen Symmetrie hinzugefügt werden.

So sehr das Gedicht nun in seinem kunstvollen Aufbau an Fülle und Tiefe gewonnen hat, so bleibt die ältere Fassung an lyrischer Stimmungseinheit überlegen. Wie wenig den äußeren Proportionen der Umarbeitung die innere Harmonie entspricht, kann man an dem Verhalten der Komponisten erkennen, die ja immer die besten Interpreten eines lyrischen Kunstwerkes sind. Schon Rochlitz klagte 1808 über die Schwierigkeit, „eine Musik zu erfinden, die auf die ersten und letzten Strophen gleich gut paßte“ — und verschiedene Musik zu den verschiedenen Strophen zu erfinden, hielt er für ganz fehlerhaft. Schubert hat dann einige Jahre später in der Tat die Melodie gewechselt (Schubert-Album VII, Nr. 22); er faßte die Strophenpaare 1 + 2 und 3 + 4 in der gleichen Melodie zusammen und isolierte Str. 5 als Übergang, indem er für 6 + 7 eine neue Melodie einführte und erst mit 8 + 9 zum Thema des Eingangs zurückkehrte. In einem zweiten Versuch (VI, Nr. 26), der sich im Nachlaß fand, hat er sich durch Streichung der drei Strophen, die die Stimmungseinheit durchbrochen hätten (5—7), geholfen. Unter Ausschaltung der dramatischen Akzente gehen nun drei Strophenpaare nach der gleichen Melodie, und wenn die Seligpreisung des Schlusses sich unmittelbar an Str. 4 anschließt, so wirkt sie nicht mehr als Steigerung, sondern als dämmerndes Verklingen; die flüsternde Welle nimmt den letzten Akkord mit sich fort. Mit dieser Beschränkung auf drei Strophen-

paare ist Schubert, ohne von der Urgestalt zu wissen, den ursprünglichen drei Strophenpaaren wieder so nahe gekommen, als dies durch bloße Streichung möglich war. Er hat damit die Grundstimmung nicht der Urgestalt, sondern des ihm gleichfalls unbekannten Zwischengliedes, das zwischen den beiden Goetheschen Fassungen liegt, wieder hergestellt. Von ebenso feinfühlender Intuition zeugt es, daß er in seiner ersten Komposition den fremden Ton, der sich in die Klage der Verlassenen einmischte, heraushörte und durch eine energischere Melodie charakterisierte. Auch hier fehlte ihm Kenntnis der Entstehungsgeschichte, die diesen Stimmungsgegensatz zu erklären vermag.

Wann und aus welchem Anlaß hat Goethe das Gedicht von 1777 verändert? In Weimar, solange er in glücklichem Einverständnis mit Charlotte v. Stein lebte, bestand kein innerer Grund zur Umgestaltung der Verse, die ein heiliges Zeugnis für das Glücksgefühl ihres gegenseitigen Verstehens darstellten. In Rom wiederum, voll Jubels über die gewonnene Freiheit, hatte er von sich aus gewiß keinen Grund, das Lied in eine Klage um verlorenes Glück umzuformen. Und wann überhaupt hätte er Anlaß gehabt, über gebrochene Treue zu klagen?

Er nicht, aber wohl Charlotte v. Stein, solange sie seine heimliche Flucht als Verrat an ihrer Liebe auffaßte. Ihr wurde das Gedicht, das sie als ein Liebespfand Goethes in Händen hatte, nun zum Ausfluß eigener Klage, und die Kontrafaktur 'An den Mond nach meiner Manier' mag sie an Goethe nach Italien geschickt haben. Jedenfalls noch nicht mit den ersten Vorwürfen, durch die er aus allen Himmeln gestürzt wurde. Nachdem er im Dezember 1786 und Januar 1787 mehrere schmerzliche und bittersüße Briefe erhalten hatte, konnte er am 20. Januar für freundlichere Lebenszeichen danken: „Deine Briefe hab' ich alle richtig erhalten. So wie du meine. Ich dancke dir fürs Liedchen und für jedes herzliche Andencken." Erich Schmidt, der die italienischen Briefe an Frau v. Stein zuerst herausgab,[1]) läßt es offen, ob ein Liedchen der Frau v. Stein gemeint sei, hält es aber für ausgeschlossen, an eines von ihren Klageliedern zu denken. Ich glaube kaum, das Charlotte v. Stein damals in der Stimmung war, heitere Verse zu verfassen. Auch schloß das Deminutiv für Goethe keines-

[1]) Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 2, S. 264 und 420.

wegs die Bedeutung anakreontischer Leichtigkeit in sich. Als er zwei Jahre früher in einem Brief an Frau v. Stein (vom 20. Juni 1785) ein „Liedgen“ nennt, meint er damit Mignons Sehnsuchtslied. „'s Liedchen“ schlechthin aber klingt nach etwas beiden längst Bekanntem, Vertrautem, wie es eben das Mondlied war. Wenn Frau v. Stein mit jener Sendung, wie ich glauben möchte, ihre Kontrafaktur übersandte, so tat sie es nicht, um die Klagen, mit denen ihre ersten Kundgebungen Goethe überhäuft hatten, zu steigern, sondern sie zeigte dem Geliebten, um ihre Vorwürfe versöhnend abklingen zu lassen, wie sie auch in der Zeit der größten Gereiztheit für ihren Schmerz keinen andern Ausdruck hatte als die Worte seiner Dichtung. Und Goethe nahm das Lied, das sie sich angeeignet und das sie neu erlebt hatte, auf als ein „herzliches Andenken“. „Alles, was mir ein Zeugniß deiner Liebe giebt“, schrieb er am 25. Mai aus Neapel, „ist mir unendlich werth, auch sind es mir jetzt, da du wieder gefaßt bist, deine traurigen Zettelchen“. Seit dem Tode seiner Schwester, hatte er zuvor geschrieben, habe ihn nichts so sehr betrübt als die Schmerzen, die er durch sein Scheiden und Schweigen verursacht habe. Nun fühlte er sich in diese Schmerzen, die für ihn Zeugnisse der duldenden Liebe waren, ein und machte sie dramatisch durchlebend sich zu eigen. Er eignete sich das Klagelied der Verlassenen an und gab es ihr wieder zurück als „Mondlied nach seiner Manier“.

Wann die Umgestaltung entstand, ist nicht zu ersehen. Jedenfalls lange ehe er schrieb (12. August 1788), sein achter Band, der zu Michaelis in Leipzig erscheinen solle, sei bald zusammengeschrieben. Es ist kaum anzunehmen, daß Frau v. Stein erst im Manuskript der Gedichtsammlung, das ihr noch vor der Drucklegung zugehen sollte, die neue Umarbeitung kennen lernte. Viele Briefe an sie sind, weil sie Goethe später für seine Reisebeschreibung zerschnitt und bearbeitete, nicht erhalten. Die Brieftabelle[1]) verzeichnet z. B. aus Neapel folgende Sendungen an Frau v. Stein, die verloren sind: 27. Februar, 17., 20., 27. März und 15. Mai (eingeschl. in Brief an Seidel). Von einer dieser Sendungen erfahren wir durch den Brief, den Frau v. Stein am 26. März an Knebel schrieb:[2]) „Ein Stückchen von meinem Briefe, aus dem

[1]) W. A. IV, Bd. 8, S. 419.
[2]) Stunden mit Goethe 6, 190.



Vesuv angeraucht, hat er mir zurückgeschickt.“ So mögen auch die eigenen Verse, durchglüht und ausgereift in der südlichen Sonne, ihr jetzt zurückgereicht worden sein.

Die Bedenken, die sich gegen diese zuerst von Rhode und Wolff gleichzeitig aufgestellte Hypothese vorbringen lassen, sind in erster Linie darauf zu gründen, daß man neue Wendungen, wie „Busch und Tal“ oder die Verse:

> Nimmer werd' ich froh,
> So verrauschte Scherz und Kuß
> Und die Treue so.

Goethe nicht absprechen und Frau v. Stein nicht zutrauen will. Aber was wissen wir von der Charlotte v. Stein, die Goethe liebte? Kennen wir aus der Zeit nach dem Bruche Zeugnisse menschlicher Kleinheit, so stellt sich vordem nur das Idealbild der verstehenden Seelenführerin in Goethes Beleuchtung uns dar. Glich sie selbst nicht dem Monde, der den Glanz des großen Himmelsgestirnes widerstrahlt? Ein Schimmer davon liegt auch auf den Einzelheiten ihres zugleich anempfundenen und erlebten Liedes.

Goethe konnte den neuen Eingang brauchen. Die anklagende dritte Strophe tilgte er, aber aus den beiden folgenden gewann er den Aufgesang seiner neuen Mittelpartie, und indem er die Strophen 4 und 5 der Steinschen Fassung umstellte, gelangte er zu jener kunstmäßigen Abschwellung, der er dann in den korrespondierenden Strophen die Gegenbewegung gegenüberstellte. So ist der absteigende erste Teil von Str. 1—4 als Rollenlied eine Überarbeitung des Textes der Frau v. Stein. Mit Str. 5 aber setzt Goethes Stimme ein; er nimmt die Freundin bei der Hand und zeigt ihr den Ausweg aus dem brütenden Schmerz, indem er ihr den unverlierbaren Besitz so vieler köstlicher Stunden zu Bewußtsein bringt. Er gibt ihr ein männliches Lebensgefühl ein, das im Einssein mit der Natur Kraft und Schwung erhält, und er leitet in diesem Aufstieg hinüber zu dem alten Lied von 1777, dessen drei letzte Strophen mit wenigen bedeutsamen Änderungen übernommen werden. Es zeigt sich nun, daß das Neue gegenüber dem Steinschen Mondlied (die synoptische Gegenüberstellung macht es deutlich) eben in jener Strophengruppe besteht, die Schubert in seiner zweiten Komposition ausschied. Er hat den Wechsel von Moll und Dur herausgehört, die veränderte Tonlage des in Italien Gewandelten gegenüber der Weimarer Empfindsamkeit, die durch Frau v. Stein noch gesteigert war,

Indem Goethe seine Urpflanze durch Okulation eines fremden Triebes zu neuer Variation entwickelte, machte er ein Experiment, das außerhalb der sein naturwissenschaftliches Denken und Beobachten damals beherrschenden Lehre von der regelmäßig fortschreitenden Metamorphose lag. Das umgearbeitete Mondlied ist das erste Denkmal eines in der Lyrik durchbrechenden Stiles künstlerischer Freiheit und Objektivierung, der leicht zum poetischen Spiel hinüberleiten konnte. So hat Goethe später Briefe Bettinas in Sonette umgesetzt und die poetischen Grüße der Marianne v. Willemer in seinen 'Divan' aufgenommen. Wenn er hier sein persönliches Liebeslied zugunsten eines Rollenliedes aufgab, so konnte Frau v. Stein das Einleben in ihre eigene Gefühlswelt wohl als Zeichen redlicher Anteilnahme wohltuend empfinden, aber bei richtigem Verstehen dieses Objektivierungsprozesses mußte sie doch herausfühlen, daß hier aufs neue eine Schlangenhaut abgestreift war und daß früherem Erleben gegenüber die Freiheit künstlerischer Überwindung gewonnen war. Vielleicht trug das wohlgemeinte Trosteswort deshalb doch nur dazu bei, eine seit Antritt seiner Reise aufgekommene Ahnung zu bestärken, die das Wiedersehen bei seiner Rückkehr befremdend stören sollte und bald danach zu schmerzlicher Gewißheit wurde: das Bewußtsein, daß es mit seiner Liebe zu Ende war und daß sie die Herrschaft über ihn verloren hatte.

Goethes Erleben der französischen Revolution im Spiegel der 'Natürlichen Tochter'.

Von Melitta Gerhard (Berlin).

Für „marmorglatt und marmorkalt" hatte Huber die 'Natürliche Tochter' bald nach ihrem Erscheinen erklärt.[1] Fr. Th. Vischer, durch seine ganze Grundeinstellung an einem inneren Zugang zu Haltung und Ausdrucksform des späteren Goethe von vornherein gehindert, läßt gleichwohl jenem Ausspruch gegenüber dem Werk die Gerechtigkeit widerfahren,[2] daß seine Kälte nur scheinbar sei, eben, wie er meint, durch die „Marmorglätte" hervorgerufen. Wie polierter Marmor die Ähnlichkeit mit der menschlichen Haut einbüße, die dem glanzlos körnigen eigne, so nehme die Politur diesem Drama den Eindruck echter Wärme. — So gewiß die Bezeichnung der Glätte an der Eigenheit der Dichtung ebenso vorübergeht wie die der Kälte, so ist doch zuzugestehen, daß eine Polierung darin waltet, walten will. Leidenschaft und Aufruhr sind nicht nur gebändigt, es ist wie absichtlich eine gleichmäßig verhüllende, zudeckende Schicht darüber gebreitet. Es ist die Gelassenheit, die wir aus 'Iphigenie' und 'Tasso' kennen, die Ruhe noch in der tiefsten Erschütterung, aber sie ist noch herrschender als dort. Oder aber, sie wird hier nur spürbarer, wirkt befremdender, weil wir einen Stoff vor uns haben, der befugt scheint, das Elementarste, Chaotischste aufbrechen zu lassen, die letzten Untergründe und Abgründe schonungslos zu enthüllen.

Das Erstaunliche solchen anscheinenden Mißverhältnisses von Material und Formung, die Fremdheit, die von der fernrückenden, verhaltenen Behandlung ausstrahlt, mögen es sein, was noch heute so oft den Zugang zur 'Natürlichen Tochter' erschwert, sie zu einem der Werke Goethes macht, vor denen man vielfach hilflos und ohne

[1]) Neue Leipz. Lit.-Ztg. vom 29. Februar 1804.

[2]) Vischer, Goethes Faust. 1. Abschn.: Der Stilwechsel, S. 87 f.

rechtes Verhältnis steht. Zu der Gehaltenheit und scheinbaren Kühle kommt als ein zweites die sogenannte „Typisierung“; wie ein wildes Geschehen hier in ruhiges Gleichmaß gebannt ist, so ein uns als historisch bekanntes wie gelöst von Raum und Zeit. Diese seltsame Allgemeinheit der Darstellung trägt leicht dazu bei, den Eindruck des Künstlichen noch zu verstärken, den die abgemessene Bewegung für den flüchtigen Blick hervorrufen kann. So ist man immer wieder dazu gekommen, die Natürliche Tochter als gekünstelt anzusehen, ja, sie geradezu für ein Produkt der Theorie zu erklären. In den ästhetischen Betrachtungen, denen Goethe und Schiller damals gemeinsam nachgingen, der Überlegung über das Symbolische und Repräsentative aller Kunst will man die Ursache für Stil und Anlage der 'Natürlichen Tochter' finden[1]).

Und doch, je gelöster von allem Wissen um solche Theorie, je gelöster auch von dem Wissen um den historischen Stoff man an das Werk herantritt, je unbefangener man sich ihm hingibt unter Vergessen aller äußeren Voraussetzungen, umso eher kann es einem geschehen, daß man unter der Hülle gehaltener Ruhe jäh eine unterirdische, aber ungeheuere Erregung und Erschütterung hervorbrechen fühlt. Die scheinbar auseinanderstrebenden Züge fügen sich plötzlich organisch ineinander, schließen sich zusammen zu einem einzigen geschlossenen Bilde: der Verkörperung eines drohenden allgemeinen Schicksals, das allmählich, halb geahnt zuerst, dann sichtbarer und näher, eine entladungsträchtige Wolke, hinter der Einzelhandlung heraufzieht und bald furchtbar ausbrechen muß.

Was hat Goethe zu Konzeption und Gestaltung der 'Natürlichen Tochter' geführt? Wie war das innere Erlebnis, das er in dieser Form zum Ausdruck brachte, warum bedurfte er gerade dieser Form, es auszudrücken?

Diese Frage führt uns auf die größere Frage nach Goethes Stellung zu dem Ereignis der Revolution. Wie die 'Natürliche Tochter' als ein vielfach unbegriffenes, fremd anmutendes Gewächs unter seinen dichterischen Schöpfungen steht, so ist die Epoche seines Lebens, der sie innerlich entstammt, sein Verhalten zur französischen Revolution, unzugänglicher geblieben als fast alle anderen Zeiten seines Daseins. Vor dem großen, entscheidenden

---

[1]) Dieser Auffassung schließt sich auch Gundolf in seinem 'Goethe' an, dessen Grunddeutung Goethes doch gerade die Möglichkeit einer anderen Erklärung und Einordnung dieser Dichtung birgt.



historischen Vorgang, der die meisten zu leidenschaftlichem Anteil, zu heftigster Parteinahme für und wider mitriß, scheint er seltsam abseits zu stehen. Kaum finden wir in seinen damaligen Briefen eine irgend gewichtige Äußerung darüber; wo er spricht, klingt es wie verdrossene Klage. Seine unmittelbaren Versuche, das Erlebnis dichterisch zu gestalten, versagen. Und doch sagen uns spätere Worte von ihm, daß jenes Geschehen ihm tiefe Erschütterung bedeutete. Er zieht sich bewußt in engste Grenzen zurück aus dem, was alle beschäftigt. Ja, es hat wohl gar manchmal geschienen, als sei er ohne rechtes Verständnis für die eigentlichen Faktoren des Ereignisses gewesen.

Wie ein Schleier liegt es noch immer über Goethes Stellung zur französischen Revolution. Ihn durchdringen hieße zugleich das Rätsel lösen, das uns die 'Natürliche Tochter' aufgibt. Und wiederum: der Blitz, der aus Gewitterschwüle plötzlich aus diesem Werk heraufzucken kann, er muß auch das Dunkel erhellen, das uns die letzten Ursprünge von Goethes Verhalten zu dem großen Zeitereignis verhüllt.

Ein Jahr nach Goethes Rückkehr aus Italien brach die Französische Revolution aus. Verhängnisträchtiger, stärker geladen mit tragischer Spannung konnte kaum ein Zusammentreffen für sein Leben sein. Bedeutsamer auch konnte die Geschichte nicht sprechen als in diesem zeitlichen Aufeinanderprall.

Goethes Rückkehr aus Rom ist Gipfel und Krönung des Weges, den seine innere Entwicklung seit der Beendigung des 'Werther' verfolgte. Des Weges der Entsagung, der Einfügung in die Grenzen, gegen die der junge Goethe angekämpft hatte. Für den Verzicht auf wildes Unmaß, die Bändigung sprengenden Wollens, den Sieg der Form über die schrankenlose Kraft war Italien die Erfüllung. Hier fand Goethe außer sich, was ihm als Norm vor der Seele stand: große, aber geordnete Maße, gestaltetes Leben. Hier war die Welt, die ihm entsprach. Aber in der Wendung, die die Linie seines Wesens nach dem 'Werther' genommen hatte, war noch eine andere Form der Entsagung enthalten: der Verzicht nicht nur auf titanisches Übersteigen menschlicher Bedingtheit, der Verzicht zugleich auch auf gewaltsame Durchbrechung der vorhandenen, in seiner Zeit gegebenen Daseinsform. Denn auch mit dieser Durchbrechung wäre die Notwendigkeit einer letzten Tragik, einer Zerstörung bestehenden Lebens verknüpft gewesen. Und es war ja das Gesetz von Goethes Dasein, seitdem er die Möglichkeit tragischer Lösung, wie sie im

'Werther' Gebild geworden ist, einmal bis ans Ende innerlich durchgelebt hatte, statt der Tragik die Harmonie um den Preis der Entsagung zu suchen, nicht zu zerstören, sondern zu wahren.

In Italien stand Goethe gewissermaßen noch einmal vor der Wahl: hier hatte er ein Leben geführt, hätte es weiter führen können, das seiner tiefsten Bestimmung entsprach, ein Leben gebändigter Selbstzucht, aber ohne kleinliche Hemmungen durch eine ihm nicht gemäße Umwelt. Zwar diese Wahl war kaum noch Realität für ihn. Die Richtung seines Weges war bereits zu fest vorgezeichnet. Aber erst die Abreise von Rom besiegelt entscheidend den Entschluß dieses Weges.

Goethe wußte, was diese Abreise für ihn bedeutete. „Es ist zwar immer eine sonderbare Empfindung, eine Bahn, auf der man mit starken Schritten fortgeht, auf einmal zu verlassen, doch muß man sich darein finden und nicht viel Wesens machen. In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn: man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen.“[1]) So ist später in der 'Italienischen Reise' die Empfindung des Losreißens festgehalten. In der so charakteristisch zurückhaltenden Weise des reiferen Goethe, die gerade über Letztes und innerlich Gefährdendes hinwegzugehen sucht — ein Fingerzeig auch für das rechte Verständnis seiner Äußerungen und seines Schweigens in der Revolutionszeit! — verrät sich hier doch das Einschneidende des Augenblicks. Die Trennung, die den Wahnsinnskeim in sich barg, den es zu bekämpfen galt, sie war ja nicht nur die Trennung von einem geliebten Ort, sie war der endgültige und unwiderrufliche Abschied von einer Lebensmöglichkeit, auf die Goethe mit dieser Rückkehr für immer verzichtete.

Er brachte das Opfer der vollen Entfaltung seiner Kräfte, um im Rahmen der zeitlichen und gesellschaftlichen Ordnung, aus der er hervorgegangen und der er mit starken menschlichen Banden schon verknüpft war, im Rahmen der Kultur seiner Zeit zu wirken.

Kaum hatte er begonnen, sein Leben diesem Entschluß gemäß zu gestalten, als die Revolution ausbrach. —

Goethes Briefe, soweit sie uns erhalten sind, schweigen in den ersten Jahren fast völlig über die Revolution. Die Briefstelle an Jacobi vom 3. März 1790: „Daß die französische Revolution auch für mich eine Revolution war, kannst Du denken“ steht fast allein.

---

[1]) Italienische Reise 22. März 1788. W. A. I, 32, S. 297.

Dieser kurze, registrierende Satz sagt wenig im Verhältnis zu der Wucht des Ereignisses und dessen Widerhall bei den Zeitgenossen, wenig auch, wenn wir ihn mit dem vergleichen, was Goethe selbst später in den 'Annalen' und der 'Campagne' über die Bedeutung jener Vorgänge für ihn berichtet. Er sagt sehr viel, wenn wir daran denken, wie sparsam Goethe mit Äußerungen über Dinge, die ihn innerlich nah angingen, zu sein pflegte. Erst 1792, seit Goethes Teilnahme am Feldzug, erfahren wir etwas mehr von seinen Empfindungen. Die Briefe spiegeln während der Campagne eine tiefe Verstimmung, Schauder vor dem was er sieht, und die Sehnsucht nach Hause. „Verzeihen Sie wenn ich so konfuses Nichts vorbringe. Jetzt, da ich einige Tage geruht habe, fühle ich erst wie ich an Leib und Seele zerschlagen und zerstoßen bin."[1]) „Ich für meine Person singe den lustigsten Psalm Davids dem Herrn, daß er mich aus dem Schlamme erlöst hat, der mir bis an die Seele ging ... Ich eile nach meinen mütterlichen Fleischtöpfen, um dort wie von einem bösen Traum zu erwachen, der mich zwischen Kot und Not, Mangel und Sorge, Gefahr und Qual, zwischen Trümmern, Leichen, Äsern und Scheishaufen gefangen hielt."[2]) Selbst wenn wir die schweren Entbehrungen und Qualen des Feldzuges, seinen unglücklichen Verlauf und die schlimmen hygienischen Zustände bedenken, berührt dies innere Erliegen unter dem Übel bei einer Natur wie Goethe eigentümlich. Wie Schwäche könnte es scheinen, und es müßte so scheinen, wenn wir nur das physische Leiden und die traurigen unmittelbaren Eindrücke als Ursache dieser Stimmung annehmen. Aber gerade die Tiefe der Verstimmung, die, wenn auch in geringerem Maße, im folgenden Jahre vor Mainz sich wiederholt, führt uns darauf, daß hier noch ein anderes als nur die äußeren Erlebnisse jener Wochen zugrunde liegt. Der Schluß der 'Campagne in Frankreich' und manche Stellen der Annalen geben Aufschluß darüber. „Ich hatte nun zwei Jahre unmittelbar und persönlich das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse erlebt. Ein Tag im Hauptquartier zu Hans und ein Tag in dem wieder eroberten Mainz waren Symbole der gleichzeitigen Weltgeschichte, wie sie es noch jetzt demjenigen bleiben, der sich synchronistisch jener Tage wieder zu erinnern sucht" heißt es in den Annalen für 1793.[3])

---

[1]) 15. Oktober, Luxemburg, an Voigt.
[2]) 16. Oktober, Luxemburg, an Herder.
[3]) W. A. I, 35, S. 23.

Goethe litt ohne Gegengewicht unter den Greueln des Krieges, weil er unter den Ereignissen litt, um derentwillen er geführt wurde, weil diese Greuel ihm Symbole eines Unheils waren, das er unaufhaltsam anwachsen sah. Und er litt um so mehr, als seit dem ungünstigen Ausgang der Campagne die Hoffnung auf eine Niederwerfung oder Eindämmung der Revolution fehlgeschlagen war. Auch das verrät uns die Schlußbetrachtung der 'Campagne': „Man denke sich, welchen Dezember und Januar diejenigen verlebten, die, den König zu retten, ausgezogen waren und nun in seinen Prozeß nicht eingreifen, die Vollstreckung des Todesurteils nicht hindern konnten." [1])

Aus diesem Leiden Goethes unter den Geschehnissen erklärt sich auch sein Schweigen, erklärt sich sein gewaltsames Ablenken und Abschließen.

Schon während des Feldzuges beginnt diese Tendenz, sich auf die Beschäftigung mit gegenwartsfernen Gebieten zurückzuziehen. Mit Recht hebt Roethe [2]) hervor, daß in der Schrift über die Campagne die Betonung des wissenschaftlichen Interesses während der kriegerischen Vorgänge, die Wertung dieses Interesses im Rahmen der Gesamtdarstellung uns leicht wie unrühmliche Flucht vor den Ansprüchen des Augenblicks erscheinen könne. Doch diese Hinwegwendung zu zeitlosen Fragen ist Goethes Haltung während der ganzen Revolutionszeit. Es ist das Motiv, das in den Briefen all dieser Jahre wiederkehrt. Über den 'Reineke Fuchs' schreibt er am 1. Mai 1793 an Jacobi: „Ich unternahm diese Arbeit, um mich das vergangene Vierteljahr von der Betrachtung der Welthändel abzuziehen und es ist mir gelungen." Je mehr er die Menschen seiner Umgebung von den politischen Problemen erfüllt sieht, um so mehr zieht er sich auf sich selbst zurück. Schon 1793, bei der Rückkehr von der Mainzer Belagerung, erklärt er: „Mein herumschweifendes Leben und die politische Stimmung aller Menschen treibt mich nach Hause, wo ich einen Kreis um mich ziehen kann, in welchen außer Lieb und Freundschaft, Kunst und Wissenschaft nichts herein kann." [3]) Die folgenden Jahre verwirklichen diesen Vorsatz. Ende 1794 (31. Oktober) kann er an Jacobi von seinem Zusammenarbeiten mit Schiller und Humboldt berichten: „Wir suchen uns

[1]) W. A. I, 33, S. 269.

[2]) Roethe, Goethes Campagne in Frankreich. Berlin 1919, S. 300, Kap. 8.

[3]) An Jacobi, 19. August 1793. Vgl. auch den Brief vom 18. August 1792 an Jacobi.



zusammen, soviel als möglich, im ästhetischen Leben zu erhalten und alles außer uns zu vergessen", 1796 schließt er einen Bericht an Meyer über die Kriegsereignisse in Deutschland mit der Mahnung: „Indem wir nun auf Alles dieses nicht wirken und dabei nicht gewinnen, sondern nur verlieren können, so ist es desto mehr Pflicht, unsere eigenen Verhältnisse recht wohl zu beherzigen und das Vorteilhafteste zu tun." (15. September 1796.)

Daß nicht Gleichgültigkeit die Ursache dieser Haltung ist, das beweist, wenn es noch eines besonderen Beweises bedarf, ein Brief an Fritz von Stein vom 14. August 1794: „Ganz Deutschland ist in schadenfrohe, ängstliche und gleichgiltige Menschen geteilt.... Für meine Person finde ich nichts Rätlicheres als die Rolle des Diogenes zu spielen und mein Faß zu wälzen. Ich treibe die Dir bekannten Studien fort." Seine eigene Stellung wird hier ausdrücklich nicht nur der der Parteinehmenden, sondern auch der der Gleichgültigen entgegengesetzt. Was ihn dazu trieb, sich das Geschehen innerlich fernzuhalten, sagt die spätere Rückschau mit voller Deutlichkeit. „Und so hielt ich für meine Person wenigstens mich immer fest an diesen Studien, wie an einem Balken im Schiffbruch", berichten die Annalen für 1793 über die optischen Studien. Nicht weil er zu wenig empfand, weil er zu viel empfand, suchte er sich den Eindrücken zu entziehen. Weil er ein Unheil sah, das er nicht hindern konnte, und das ihn seelisch zu zerstören drohte.

Man hat Goethes Grauen vor der französischen Revolution vielfach politisch zu erklären versucht. Als Aristokrat oder als Konservativer habe er sie abgelehnt.[1]) Dem widerspricht schon die berühmte Äußerung beim Antritt des Feldzuges, daß ihm „weder am Tode der aristokratischen noch demokratischen Sünder im mindesten etwas gelegen" sei (18. Aug. 1792 an Jacobi). Politischer Stellungnahme hielt er sich fern und sah in dem Streit der Meinungen für und wider nur nutzlosen Parteizank. Man hat dann seine Abneigung daraus abgeleitet, daß Goethes Gefühl für Ordnung und Maß der wirre Aufruhr aller Verhältnisse von Grund auf zuwider sein mußte.[2]) Damit dringen wir schon tiefer in den Kern seiner Stellungnahme ein. Seinen Willen zu Form und Zucht be-

---

[1]) So z. B. Kettner, Goethes Drama „Die natürliche Tochter", Berlin 1912. Weidmann, S. 1f.

[2]) So Dowden, Goethe and the French Revolution (Fourtnightly Review 1889, Bd. 52 oder Dowden, New Studies in Literature, London 1885). So auch Gundolf in dem Kapitel „Revolution" seines 'Goethe'.



drohte das heranschwellende Chaos, mehr noch: er, der die Harmonie suchte, sah sich jäh in eine Welt der Tragik und Zerstörung gestellt. Goethe hat es selbst später im Schluß der 'Campagne' angedeutet, wie das tiefste Leiden für ihn darin lag, daß er eine tragische Lösung der Konflikte als unvermeidlich erkennen mußte. „Übrigens läßt sich hierbei bemerken, daß in allen wichtigen politischen Fällen immer diejenigen Zuschauer am besten dran sind, welche Partei nehmen: was ihnen wahrhaft günstig ist, ergreifen sie mit Freuden; das Ungünstige ignorieren sie, lehnen es ab oder legen's wohl gar zu ihrem Vorteil aus. Der Dichter aber, der seiner Natur nach unparteiisch sein und bleiben muß, sucht sich von den Vorteilen beider kämpfender Teile zu durchdringen, wo er denn, wenn Vermittlung unmöglich wird, sich entschließen muß, tragisch zu endigen. Und mit welchem Zyklus von Tragödien sahen wir uns von der tosenden Weltbewegung bedroht!“ (S. 269).

Dieser Zwang zur Tragik mußte ihn in den Wurzeln seines Wesens treffen. Der tragischen Unbedingtheit seiner Jugend abgewandt, fürchtet der reifere Goethe, wie er 1787 (9. Dezember) Schiller gesteht, daß schon der Versuch, eine wahre Tragödie zu schreiben, ihn zerstören könne. Und noch in seinem letzten Lebensjahre bekennt er Zelter seine untragische Einstellung.[1]) Er findet sich in Bedingtheit und Grenzen, verzichtet auf liebste Möglichkeiten, um Zerstörung zu meiden, und muß nun eine geschichtliche Stunde erleben, da Wandlungen und Umgestaltungen alles Entgegenstehende rücksichtslos zermalmen, da allerorts im Einzelleben wie im allgemeinen Konflikte aufbrechen, Erschütterungen geschehen, da er seelisch und physisch überall Furchtbares hören oder sogar mit eigenen Augen sehen muß. Roethe weist bei der Betrachtung von Goethes Stellung zum Krieg im Anschluß an Wilhelm Grimm auf den Gegensatz zwischen Goethe und Shakespeare in der Erfassung und Gestaltung der Natur des Krieges hin.[2]) Dieser Gegensatz gilt nicht nur von der Stellung zum Krieg, er gilt von beider Gefühl gegenüber Kampf und wilden Schrecknissen überhaupt, und er rührt an das Tiefste von Goethes Wesen. Man denke an den 'Lear', jenes Werk, in dem nackt, unverschleiert alles Entsetzen des Erdenlebens vor uns hintritt, alle Untiefen aufgerissen werden, ja, das im Grunde nichts anderes ist als die

---

[1]) Brief vom 31. Oktober 1831.

[2]) A. a. O. S. 301 (Schluß des 8. Kap. „Die 'Campagne' als Kunstwerk“).

Verkörperung des Furchtbaren, das das Leben birgt, schlechthin. Und man halte daneben die 'Natürliche Tochter', in der Goethe endlich ein „Gefäß" gefunden zu haben glaubte, um das große Zeitereignis zu gestalten, dieses Ereignis, das Farben wie die des 'Lear' zu heischen schien, und von dem er schließlich überhaupt nur den Auftakt gestaltet hat.[1])

Spüren wir dieses Grundgesetz Goethes, so können wir das Grauen ermessen, das ihm die Revolution bereiten mußte, so begreifen wir, daß es keiner politischen Gegnerschaft zur Erklärung dessen bedarf, daß er vor ihr zurückschauerte, zurückschauern mußte.

Aber selbst diese tiefe, wesensbedingte Scheu vor Tragödien, wie sie dies Geschehen schuf, ist noch nicht der innerste Kern von Goethes Leiden an der Revolution. Wir können ahnen, daß noch ein anderes seinen andeutenden, verschweigenden, seltenen Äußerungen zugrunde liegt, wenn er dies Letzte auch nie ausgesprochen hat, etwas, das ihn noch unmittelbarer, persönlicher anging und das zugleich das Zentrum der historisch-repräsentativen Bedeutung seines Lebens und seiner Gestalt trifft.

Erinnern wir uns, daß Goethes Rückkehr aus Italien den Verzicht auf die volle Entfaltung seiner Kräfte zugunsten der Einfügung in die Daseinsformen der bestehenden Welt bedeutete. Das Geschehen des Jahres 1789 zeigte jäh diese Welt als untergraben, ließ ihren Einsturz als Gespenst vor der Seele erstehen. Damit war für Goethe der Kern seiner Existenz bedroht. Das Opfer, das er gebracht hatte, setzte voraus, daß jene Kultur, der er es brachte, noch lebenskräftig, noch unerschöpft war. Brach sie zusammen, so war es umsonst gebracht. Er hatte dann entsagt, um für sich die Tragik eines Risses zu vermeiden und nun das, mit dem er verbunden geblieben, stürzen zu sehen, hatte sich einer Welt geopfert, die vorüber war.

Der Verzicht, der die Abreise von Italien besiegelte, war unwiderruflich. Es gab kein Zurück für Goethe, obwohl nur die Zeitspanne von gut einem Jahre die Stunde jener Entscheidung vom Beginn der französischen Revolution trennte. „Heute erlebe ich auch eine eigene Epoche, mein Ehestand ist eben acht Jahre

---

[1]) Diese Parallele gewinnt noch an Interesse, wenn wir beachten, daß Goethe sich gerade in der Zeit der Konzeption der 'Nat. Tochter' mit dem 'Lear' beschäftigte, wie sein Tagebuch zeigt.

und die französische Revolution sieben Jahre alt." [1]) Ich wage nicht zu entscheiden, ob mit dem Gedanken dieser zeitlichen Aufeinanderfolge auch ein innerer Zusammenhang angedeutet werden soll. Doch ist es mehr als möglich. Denn eben, daß Goethe Christiane zu sich nahm, machte die Heimkehr endgültig. Goethe schuf sich damit seine Welt innerhalb der Welt, die ihn umgab. Und weil er begonnen hatte, sich in dieser Umwelt einzurichten, so war ihm nun der Rückweg für immer abgeschnitten. Das zeigt sich deutlich bereits in der großen Enttäuschung, die ihm bei der zweiten venetianischen Reise das vorher so geliebte Land bereitet. Goethe verleugnet nicht, daß eine der wesentlichen Ursachen seiner Mißstimmung und seines Drangs nach Hause die Sehnsucht nach Christiane ist. Aber es ist nicht nur die Liebe zu ihr, in dieser Liebe schwingt zugleich ein anderes: sie ist ein Stück eigenes Leben, soweit er es sich im Rahmen Weimars schaffen konnte und geschaffen hatte, und das ihn nun festhält.

Die Möglichkeit, sein eigenes Leben außerhalb seiner Zeit aufzubauen, hatte Goethe aufgegeben. Daß er nun dies Leben in die Verhältnisse seiner Zeit mehr und mehr hineinbaute, verknüpfte ihn diesen Verhältnissen unlöslich. Darum werden all seine Pläne einer nochmaligen Reise nach Rom nicht verwirklicht, auch als die politischen Zustände sie äußerlich gestatten. Darum läßt alle Fremde ihn doch letzten Endes wieder heim verlangen. „Ich verlasse mein Haus recht ungern. Eine Reise zerstreut uns von dem was wir haben und gibt uns selten das was wir brauchen, erregt vielmehr neue Bedürfnisse, bringt uns in neue Verhältnisse, denen wir in einem gewissen Alter nicht mehr gewachsen sind", heißt es 1794 (27. Dezember) an Jacobi. Der letzte Passus wäre erstaunlich im Munde eines Fünfundvierzigjährigen, wenn nicht der Hintergrund eines unter schwerem Verzicht in bedingten Grenzen aufgebauten Lebens dahinterstände.

Die 'Natürliche Tochter' enthält eine Stelle, da aus dem Stück heraus ein eigenstes Bekenntnis Goethes aufzuschreien scheint, eine Klage über seine Rückkehr und das Bewußtsein, sich nun nicht mehr lösen zu können. Der Mönch schließt seine Erzählung an Eugenie, daß er selbst einst auf den Inseln gewesen sei, mit den Worten:

O, hätt' ich nicht, verführt von treuer Neigung,
Dem Vaterland zu nützen, mich zurück

[1]) 13. Juli 1796 an Schiller.

Zu dieser Wildnis frechen Städtelebens,
Zu diesem Wust verfeinerter Verbrechen,
Zu diesem Pfuhl der Selbstigkeit gewendet!
Hier fesselt mich des Alters Unvermögen,
Gewohnheit, Pflichten, ein Geschick vielleicht,
Das mir die schwerste Prüfung spät bestimmt.

(5. Aufzug, 1. Auftritt.)

„Die schwerste Prüfung spät bestimmt." Diese schwerste Prüfung war für Goethe die Frage, ob seine Rückkehr nicht vergeblich gewesen sei. Die Aufgabe, zu der er sich durchgerungen, war, der gegenwärtigen Kultur zu nützen, an ihr auf seine Weise mitzuwirken. Aber war nun nicht diese Kultur doch vielleicht schon eine sterbende?

Je umfassender, tiefgreifender Goethe die Revolution ansah, um so stärker wurde diese innere Gefährdung. Und es ist kein Zweifel, daß er sie als sehr umfassend angesehen hat, daß er die bestehende Welt unmittelbar bedroht glaubte. „Den Thron sah ich gestürzt und zersplittert, eine große Nation aus ihren Fugen gerückt und nach unserm unglücklichen Feldzuge offenbar auch die Welt schon aus ihren Fugen."[1] „Persönlicher Zeuge höchst bedeutender und die Welt bedrohender Umwendungen gewesen zu sein .... gab die traurigste Stimmung."[2] „.... da die äußeren Kriegstaten der im Innersten aufgeregten Nation unaufhaltsam vorwärts drängten, rings umher die Welt erschütterten und alles Bestehende mit Umschwung wo nicht mit Untergang bedrohten."[3] Es ist charakteristisch, daß all diese Äußerungen der späteren Rückschau angehören. Im Strudel der Ereignisse hat Goethe seine tiefsten Befürchtungen verschwiegen. „.... alles was man weiß und gerade das worauf alles ankommt, darf man nicht sagen" heißt es vor Mainz am 7. Juli an Jacobi. Ist damit nur eine politische Einsicht gemeint, die er nicht laut werden lassen durfte, oder deutet Goethe auch hier Tieferes an?

Erst aus dieser Ansicht der Revolution erhält das berühmte Wort über Valmy[4] sein volles Gewicht. Mit dem Mißlingen der Hoffnung auf Niederwerfen der Revolution schien Goethe ja „alles Bestehende mit Umschwung bedroht". Aus solchem Gesichtspunkt

[1]) Schluß der 'Campagne', a. a. O. S. 266.
[2]) Annalen für 1794, a. a. O. S. 25.
[3]) Annalen für 1794, a. a. O. S. 25/26.
[4]) Über seine Entstehungszeit vgl. Roethe, Goethes Campagne in Frankreich, S. 167ff. (Kap. 6. Die Nebenquellen der 'Campagne', Massenbachs Memoiren).

begreift man die Formulierung: „von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus.“[1])

Vor allem hat Goethe — und gerade hierin ist er viel mißdeutet worden — die Revolution nie als ein willkürlich hervorgerufenes, vermeidbares Übel angesehen, das ihn verstimmte, weil er es für das Resultat unrichtiger Handlungsweise hielt. Verurteilt hat er nur „daß man im Vaterland sich spielend mit Gesinnungen unterhielt, welche eben auch uns ähnliche Schicksale vorbereiteten“, ohne „weder sich noch die Sache zu begreifen“, indes ihn die Vorstellung einer aus den Fugen gehenden Welt „in Gedanken bedrängte, beängstigte“.[2]) Die Revolution selbst aber hat er von vornherein in höchstem Maße als schicksalhaftes Verhängnis empfunden. Das beweist schon sein Verhalten gegenüber der Halsbandgeschichte. Die furchtbaren Ahnungen, die ihm damals „gespensterhaft die greulichsten Folgen vor Augen stellten“, sie sind wohl ohne Frage das Entsetzen vor einem unvermeidlich nahenden Geschehen. Im Entwurf zur 'Campagne' notierte Goethe „Das Ungeheure Schicksal“[3]). Über Soulavies 'Memoires historiques et politiques du règne de Louis XVI', die er mit lebhafter Anteilnahme liest, schreibt er an Schiller am 9. März 1802: „Im ganzen ist es der ungeheure Anblick von Bächen und Strömen, die sich nach Naturnotwendigkeit, von vielen Höhen und aus vielen Tälern gegeneinander stürzen und endlich das Übersteigen eines großen Flusses und eine Überschwemmung veranlassen, in der zugrunde geht, wer sie vorgesehen hat so gut, als der sie nicht ahndete. Man sieht in dieser ungeheuern Empirie nichts als Natur und nichts von dem, was wir Philosophen so gern Freiheit nennen möchten.“ Eben weil er Notwendigkeit in diesem Geschehen sah, konnte er an Meyer schreiben: „Da wir nun auf dies alles nicht wirken können ....“[4]), erschien ihm als die einzig berechtigte und mögliche Haltung, inmitten einer unvermeidlichen Krise der eigenen Aufgabe treu zu bleiben, sich dem allgemeinen Chaos soviel als möglich zu entziehen.

Diese Ahnung einer Weltenwende, die alles mit Untergang bedrohe, spricht sich unmittelbar damals nur in einigen Stellen Goethescher Dichtungen aus, die aus ruhiger Gehaltenheit bisweilen

---

[1]) 'Campagne', 19. September, a. a. O. S. 75.
[2]) 'Campagne', gegen Ende a. a. O. S. 264.
[3]) S. W. A. Bd. 53 S. 382.
[4]) S. o. Brief vom 15. September 1796.



emportauchen. Dahin gehört die Abschiedsrede von Dorotheas Bräutigam.

> Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts
> Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten.

Dahin gehört vor allem das Wort des Mönches im 5. Aufzug der 'Natürlichen Tochter', das Eugenies Entschluß und Schicksal bestimmt. Gerade dies Wort läßt das Gesicht vor uns aufsteigen, das wieder und wieder vor Goethes Seele stehen mochte, läßt das abgründige Grauen ahnen, das ihn in jenen Zeiten überschlichen haben mag:

> Im Dunklen drängt das Künft'ge sich heran,
> Das künftig Nächste selbst erscheinet nicht
> Dem offnen Blick der Sinne, des Verstands.
> Wenn ich beim Sonnenschein durch diese Straßen
> Bewundernd wandle, der Gebäude Pracht,
> Die felsengleich getürmten Massen schaue,
> Der Plätze Kreis, der Kirchen edlen Bau,
> Des Hafens masterfüllten Raum betrachte:
> Das scheint mir alles für die Ewigkeit
> Gegründet und geordnet; diese Menge
> Gewerbsam Tätiger, die hin und her
> In diesen Räumen wogt, auch die verspricht,
> Sich unvertilgbar ewig herzustellen.
> Allein wenn dieses große Bild bei Nacht
> In meines Geistes Tiefen sich erneut,
> Da stürmt ein Brausen durch die düstre Luft,
> Der feste Boden wankt, die Türme schwanken,
> Gefugte Steine lösen sich herab,
> Und so zerfällt in ungeformten Schutt
> Die Prachterscheinung. Wenig Lebendes
> Erklimmt bekümmert neuentstandne Hügel,
> Und jede Trümmer deutet auf ein Grab.
> Das Element zu bändigen vermag
> Ein tiefgebeugt, vermindert Volk nicht mehr,
> Und rastlos wiederkehrend füllt die Flut
> Mit Sand und Schlamm des Hafens Becken aus.

Nicht nur der entscheidende Platz, an dem diese Prophezeiung im Drama steht, und die wichtige Rolle, die der Mönch nicht nur im vollendeten Stück spielt, sondern offenbar auch in der Fortsetzung spielen sollte, geben dieser Vision ein besonderes Gewicht. Was hier geschaut wird, ist mehr als was an dieser Stelle im Zusammenhang des Dramas zu sagen nötig war. Es geht zugleich weit hinaus über eine Rückprophezeiung der revolutionären Vor-

gänge, die Goethe in seiner Zeit erfuhr. Und es verrät sich damit als eigenstes inneres Erlebnis Goethes, wie wir schon früher in den vorhergehenden Worten des Mönchs ein Goethesches Bekenntnis zu gewahren glaubten. Diese Verse erhellen rückstrahlend das ganze Drama, erhellen zugleich Goethes Verhalten in der Revolutionszeit. Erhellen es mit dem grellen und erschreckenden Lichte des Blitzes. —

Was Goethe gefürchtet hat und hier einmal, fast ungewollt, laut werden läßt, das ist ihm ja in Wahrheit erspart geblieben. Er hat die Aufgabe seines Lebens in wieder beruhigter Welt zu Ende führen können. Wieweit von dem, was die Revolutionsjahre vor ihm hatten aufsteigen lassen, etwas in ihm geblieben ist, ob trotz der wiedergekehrten Ruhe ihre Erschütterungen ihm ein Mißtrauen zurückließen, diese Frage gehört nicht in unsere Untersuchung. Sie wird sich auch kaum sicher entscheiden lassen. Das Angstgefühl, das alle späteren Kriegszustände in Goethe erweckten, das ihn selbst 1813 nur den Frieden wünschen ließ, könnte darauf hindeuten, daß er mindestens während der Napoleonischen Epoche nie ganz die Sorge verloren hat, jene Katastrophe könne doch noch hereinbrechen. Und wenn der Bericht des Polen Odyniec Goethes Worte in der Hauptsache richtig wiedergibt, so hat er noch in den letzten Jahren seines Lebens mit einer nahen Wende der Geschichte gerechnet.[1]) Die 'Wanderjahre' geben den Ausblick auf eine neue Staats- und Gemeinschaftsbildung. Andererseits schreibt Goethe bereits 1797 am 19. Oktober mit Bezug auf die allgemeinen Zustände an Schiller: „... alles setzt sich in der Welt nach einem Erdbeben, Brand und Überschwemmung so geschwind als möglich in seine alte Lage."

Wie dem auch sei, während der Revolutionszeit hat eine solche Möglichkeit vor Goethes Seele gestanden, und sie bedeutete Gefährdung seiner eigenen seelischen Existenz.

Fassen wir dies Erlebnis in seiner ganzen Tragweite, so begreifen wir auch, warum das Werk, in dem schließlich das

---

[1]) Batranek, Zwei Polen in Weimar. Wien 1870, S. 74. Brief v. 24. Aug. 1829. „Goethe meint, daß unser neunzehntes Jahrhundert nicht einfach die Fortsetzung der früheren sei, sondern zum Anfang einer neuen Ära bestimmt scheine. Denn solche große Begebenheiten, wie sie die Welt in seinen ersten Jahren erschütterten, könnten nicht ohne große, ihnen entsprechende Folgen bleiben, wenngleich diese, wie das Getreide aus der Saat, langsam wachsen und reifen."

Schicksal dieser Jahre, zu einem Teil wenigstens, Form gewann, die Prägung scheinbarer Kühle und Ferne erhalten hat. Goethe hat absichtlich den Marmor „poliert“, er fürchtete die unmittelbare Hautfarbe. Abgeschliffen, weit von sich gehalten, durch den Gleichklang rhythmischer Schönheit bedeckt nur ertrug er die Vergegenwärtigung dieser Leiden. Gerade in den Jahren, die der Entstehung der 'Natürlichen Tochter' vorhergehen, hat Goethe die Kerkerszene des 'Faust' in die gebundene Form umgegossen, und er schreibt über diese Änderung an Schiller: „... da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffs aber gedämpft wird“ (5. Mai 1798). Solcher „Dämpfung des ungeheuren Stoffs“ bedurfte er noch stärker bei der Gestaltung der Revolutionseindrücke.

Zugleich gibt die Einsicht, wie Goethe die Revolution sah, den Schlüssel für die besondere Art der Typisierung in der 'Natürlichen Tochter'. Das Wissen darum, daß die 'Natürliche Tochter' aus den Erfahrungen der Revolutionsjahre entstanden ist, hat meist dazu geführt, hier ein Bild der französischen Revolution zu erwarten. Diese Erwartung muß das Werk notwendig enttäuschen, und das hat nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß man das Drama als wenig gelungen beurteilte. Dieses Vorurteil hat dann wieder rückwirkend den Weg zu freierem Verständnis der Dichtung erschwert. Man glaubte einmal zu wissen, daß hier kein harmonisches Ganzes vorläge; und so ließ man sich durch das Mißverhältnis, das zwischen dem Beabsichtigten und dem wirklich Dargestellten klaffen würde, wenn es sich um ein Drama der französischen Revolution handelte, nicht in der falschen Voraussetzung erschüttern.

Erkannten wir nun, wie wenig die Besonderheiten der Revolution Goethe politisch beschäftigten, wie sie ihm vielmehr nur als Symptom und Beginn fürchterlich war, so fällt diese Voraussetzung fort. Gerade jener Form, die er in der 'Natürlichen Tochter' gebraucht hat, bedurfte es für ihn, um nach vielen vergeblichen Versuchen endlich seinem Erlebnis einen gemäßen Ausdruck zu finden.

Mit kaum einem anderen Stoffe hat ja Goethe seinem eigenen Bekenntnis nach so lange gerungen wie mit dem der Revolution. Keinem gegenüber hat seine Kunst so oft versagt, ohne daß er deshalb die immer erneuten Versuche, ihn zu bewältigen, aufgegeben hätte. Es ist interessant zu sehen, wie in diesen Versuchen zum

Teil schon die Motive enthalten sind, die wir später in der 'Natürlichen Tochter' wiederfinden. Eine Betrachtung sämtlicher Revolutionsdichtungen Goethes gehört nicht hierher; nur soweit sie Vorstufen zur 'Natürlichen Tochter' sind, sind sie unserem Zusammenhang wichtig.

Am stärksten birgt solche Keime wohl das früheste von ihnen, 'Der Großkophta', dies übel berüchtigtste der Goetheschen Revolutionsdramen, ja wohl der Goetheschen Werke überhaupt. Nicht aus dem Erlebnis der Revolution selbst, nur aus ihrer Ahnung erst ist es konzipiert. Es ist bekannt, daß die Halsbandgeschichte, die diese Ahnung hervorrief, den Stoff zum 'Großkophta' abgegeben hat. „Durch dieses unerhört frevelhafte Beginnen sah ich die Würde der Majestät untergraben, schon im voraus vernichtet . . ."[1]), „wobei ich mich so seltsam benahm, daß Freunde, unter denen ich mich eben auf dem Lande aufhielt, als die erste Nachricht hiervon zu uns gelangte, mir nur spät, als die Revolution längst ausgebrochen war, gestanden, daß ich ihnen damals wie wahnsinnig vorgekommen sei."[2])

Das fertige Stück zeigt wohl noch, daß Goethe die Ereignisse unter solchem Blickpunkt sah, die Tiefe und Schwere des Eindrucks aber gibt es in keiner Weise wieder. Die Gestalt des genialen Betrügers, dessen Spuren Goethe aus Interesse an dem Stoff ja in Sizilien nachging, überwuchert hier die ursprüngliche Konzeption. Dem ersten Entsetzen ferner gerückt sah Goethe die lächerliche Seite der Vorgänge nun stärker, so daß er sie in Italien zu einer komischen Oper gestalten wollte. Der Charakter dieses Zwischenstadiums haftet auch dem endgültigen Prosaschauspiel noch an. Theaterbedürfnisse kamen hinzu, und wir haben es hier im Grunde nicht mit einer Dichtung, sondern mit einem gemachten Theaterstück zu tun. Aber selbst in dieser Form lassen sich noch die Momente erkennen, die Goethe ursprünglich zur Gestaltung des Stoffes reizten und die auf die 'Natürliche Tochter' vordeuten. Wie in ihr, so steht auch hier schon eine Intrige im Mittelpunkt der Handlung. Daß eine Intrige von solchem Umfang möglich ist, daß sie — wenn auch hier nur vorübergehend — gelingt, daß sie gewagt wird, verkörpert die Fäulnis und Zusammenbruchsreife der bestehenden Zustände. Das zweite Symptom dafür ist das

---

[1]) 'Campagne', a. a. O. S. 261.
[2]) Annalen für 1789, a. a. O. S. 11.

Spielen mit den heiligsten Dingen, die Frivolität, mit der nicht nur der Name, sondern sogar die Person der Fürstin, ja selbst Göttliches in die Betrügereien hineingezogen wird. Eine Welt der Unwahrheit, der Unechtheit wird uns vor Augen gehalten, und wir können an Schillers Worte aus dem 'Spaziergang' denken:

> Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst in dem Busen der Gott.
> Aus dem Gespräche verschwindet die Wahrheit, Glauben und Treue
> Aus dem Leben, es lügt selbt auf der Lippe der Schwur.
> —
> Deine heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich
> Angemaßt, der Natur köstlichste Stimmen entweiht.

All diese Elemente kehren in der 'Natürlichen Tochter' wieder. Der Mißbrauch des Erhabensten ist ein Motiv, das wohl auch im 'Mädchen von Oberkirch' beabsichtigt war, wenn, wie der Plan glauben läßt, darin die Szene der Anbetung der Vernunft und ihre Ausnutzung für persönliche eigennützige Absichten enthalten sein sollte. In der 'Natürlichen Tochter' haben wir diesen Mangel an Scheu vor den tiefsten und edelsten Gefühlen vor allem in dem Spiel, das mit dem Vaterschmerz des Herzogs getrieben wird. Fassen wir den vom König unterschriebenen geheimen Brief als gefälscht auf, so träte auch hier der Mißbrauch des königlichen Namens auf. Das Bild einer menschlichen Gesellschaft, für die nichts mehr unantastbar ist, spiegelt sich in diesen Einzelzügen. Das ist der Grundton, der, bereits im 'Großkophta' angeschlagen, durch das gesamte ausgeführte Stück der 'Natürlichen Tochter' hindurchklingt, das ja, wie jener, noch nicht die Revolution selbst, sondern nur ihre Anzeichen versinnbildlicht. Aber die Handlung des 'Großkophta' ist dem Gewicht dieser Allgemeinbedeutung nicht gewachsen. Die Intrige bewegt sich um einen zu niedrigen Einsatz, das Kleinliche überwiegt, die Sucht nach Besitz und Reichtum, die Goethe auch in der 'Natürlichen Tochter', aber dort in viel großzügigerer Weise, wieder aufnimmt, tritt hier an erste Stelle und bleibt im Gemeinen stecken. Schließlich hebt ein theatermäßig guter Ausgang, zu dem der Gegenstand selbst die Handhabe bot, jede Schwere und Tragweite des Geschehenen auf.

Diese komödienhafte Auflösung der Verwicklungen ist ein gemeinsames Kennzeichen der ersten Versuche Goethes zu dichterischer Behandlung der Revolution. Der theatralische Zweck dieser Werke erklärt es nur äußerlich. Goethe hätte ihn nicht eindringen lassen, oder er hätte den heterogenen Stoff nicht solchem Zweck unter-

geordnet, wenn nicht ein innerer Trieb ihn zu dieser Betrachtungsweise gedrängt hätte.

Es ist nichts anderes als die Furcht, die volle, ungehemmte Tragik des Geschehens vor sich selbst laut werden zu lassen, was ihn immer wieder auf halbem Weg umkehren und abbiegen, wo nicht innehalten ließ. Er sehnte sich stets aufs neue, sich von dem Grauen, das ihn marterte, zu befreien, indem er es durch Gestaltung bannte, und er vermochte doch nicht ihm voll in sein versteinerndes Antlitz zu sehen, weil er fürchten mußte, daß die unverhüllt eingestandene Wahrheit ihn vernichte. So ist der possenhafte Scherz des 'Bürgergeneral' entstanden, so werden die ernsthafter zu nehmenden 'Aufgeregten' von komödienhaften Motiven durchkreuzt und bleiben unvollendet, so herrscht im Rahmen der 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter' trotz der Weite und Dunkelheit des Hintergrundes der Ton geselliger Konversation. Und es ist bezeichnend, daß Goethe am meisten Befriedigung darin fand, im Gewande der Fabel allen Betrug und alle Verlogenheit als unverantwortliches, leichtes Spiel, losgelöst von menschlicher Gesetzlichkeit, humoristisch zu behandeln, wie es ihm der 'Reineke Fuchs' ermöglichte. Erst das 'Mädchen von Oberkirch', das wir wohl mit Roethe[1]) hinter die übrigen dramatischen Versuche der ersten Revolutionsjahre setzen dürfen, zeigt die Absicht, das Thema rein tragisch durchzuführen und läßt uns von Anfang an voll die Luft einer erschütterten Welt fühlen, aber es ist ja denn auch über die beiden ersten Szenen nicht hinausgekommen.

Nur ein einziges Mal ist es Goethe schon in diesen ersten Jahren gelungen, die Erlebnisse jener Zeit zu geschlossenem dichterischem Gebild werden zu lassen, in demjenigen Werk, das die Haltung spiegelt, die er für sich selbst in diesen Wirren schließlich erwählt hatte, erwählen mußte: in 'Hermann und Dorothea'. Was in seinen Briefen immer wiederkehrt und sich am deutlichsten wohl in den Briefen an Meyer ausspricht,[2]) der Wille, sich solange als möglich nicht in das allgemeine Chaos hineinreißen zu lassen, sondern in seinem eigensten Bereiche trotz allem zu beharren, das ist auch die seelische Einstellung, aus der 'Hermann und Dorothea' erwachsen ist:

---

[1]) Roethe, Über Goethes Mädchen von Oberkirch. Nachrichten der Kgl. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen. Philos.-histor. Kl. 1895, Heft 4.

[2]) Vgl. den früher zitierten Brief vom 15. September 1796. Ebenso vom 13. Juni 1796.

Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,
Der vermehret das Übel und breitet es weiter und weiter;
Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich.

Stellte die drohende Katastrophe die Form seines Daseins, den Sinn seines Opfers in Frage, so war er doch, wie wir sahen, an den Weg, den er betreten hatte, nun gebunden. Es blieb ihm nichts anderes als auf ihm fortzuschreiten und in der Stille weiterzubauen inmitten der Welt, in die er sich hineingefügt hatte, auch jetzt, da ihr Boden zu wanken schien, und zugleich zu bewahren, was noch lebendig war an dieser bedrohten Welt, noch fähig, starkes und reines Menschentum zu nähren. Der dichterische Niederschlag solcher Haltung ist 'Hermann und Dorothea'. Die Welt, der zuliebe Goethe entsagt hatte und die er nun gefährdet sah, läßt er hier noch einmal, gereinigt von allen Zufälligkeiten und Entartungen, in den elementaren, lauteren Wesensbedingungen ihres Seins erstehen. Vor den Hintergrund der alles umgestaltenden Bewegung stellt er das Unwandelbare und Bleibende, die menschlichen Grundformen, läßt solches Wurzeln im Dauernden, den festen Halt inmitten der umwälzenden Erschütterung als Aufgabe aller Besten, als Aufgabe der Deutschen erscheinen.

Nicht dem Deutschen geziemt es, die fürchterliche Bewegung
Fortzuleiten und auch zu wanken hierhin und dorthin.
Dies ist unser! so laßt uns sagen und so es behaupten!

So ist 'Hermann und Dorothea' der dichterische Ausdruck der Rettung und Lösung, die Goethe für sich schließlich aus der inneren Gefährdung dieser Jahre fand.

Aber ist darin sein eigener Standpunkt gegenüber der Revolution, den er sich allmählich erkämpft hatte, Gebild geworden, so lag doch das Erlebnis der Revolution selbst, das Grauen vor ihren letzten Möglichkeiten und deren Schau, noch immer nach den mißlungenen oder unfertigen Versuchen zu einer Formung ungestaltet in ihm.

„Es ist mir aus manchen Fällen und Umständen recht wohl bekannt: daß Eindrücke bei mir sehr lange im stillen wirken müssen, bis sie zum poetischen Gebrauche sich willig finden lassen", schreibt Goethe einmal an Schiller am 6. Januar 1798. Das gilt auch vom Eindruck der französischen Revolution. Erst im November 1799, wenig Tage nachdem mit Napoleons Staatsstreich eine Wendung in den französischen Zuständen eintrat, konzipierte Goethe das Werk, das, wiewohl auch unvollendet geblieben, doch das letzte und end-

gültige Wort ist, das er dichterisch über die Revolution gesprochen hat, und das jedenfalls in seinem vollendeten Teil den Stoff zu einem dramatisch abgerundeten Gebilde gestaltet hat. Es ist bekannt, daß die Memoiren der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti Goethe die Anregung zur 'Natürlichen Tochter' gegeben haben. Es erstaunt zunächst, daß diese Selbstbiographie mit ihrer halb sentimentalen, halb rhetorischen Darstellung eines ganz privaten Geschicks, ihren abenteuerlichen Vorgängen und der hervorstechenden Neigung der Erzählerin, sich selbst in das günstigste Licht zu rücken, auf Goethe so stark wirkte. Erinnern wir uns aber der Züge, die wir in den früheren Revolutionsdramen fanden und dann in der 'Natürlichen Tochter' wiederkehren sahen, so wird klar, was ihn an diesem Stoff zur Bearbeitung reizte. Das Hineinspielen der französischen Revolution selbst kann höchstens der äußere Anlaß gewesen sein; die revolutionären Ereignisse spielen in den Memoiren nur eine sehr geringe Rolle, die Schicksale der Heldin stehen mit ihnen in keinem Zusammenhang. Daß der Stoff die Möglichkeit bot, die Revolution hineinzuziehen, mag freilich die Voraussetzung gewesen sein, die ihn überhaupt erst für Goethe verwendbar machte. Aber der eigentliche Anstoß, die ungestaltet in ihm ruhenden Elemente des Revolutionserlebnisses um einen Mittelpunkt zusammenschließen zu lassen, lag in etwas anderem: in der Intrige, die die Vorlage enthielt. Diese Intrige, eingreifender, grausamer als die des 'Großkophta', nicht, wie jene, um ein Schmuckstück, sondern um ein Menschenleben gehend, unmittelbar an tragische Konflikte rührend, besaß die Fähigkeit, die jener gefehlt hatte, im Einzelfall die Verderbnis der allgemeinen Zustände spiegeln zu lassen. Man hat es als einen Fehler des Stückes angegriffen, daß das Unglück der Heldin nur durch eine Intrige, also durch einen rein zufälligen Anlaß, hervorgerufen sei. Aber die Intrige im Drama hört auf zufällig zu sein, wo sie repräsentativ wird, wo ihre Möglichkeit bereits bestimmte Allgemeinumstände zur Voraussetzung hat, die eben durch sie verkörpert werden. So ist es in 'Kabale und Liebe', so in der 'Natürlichen Tochter'. Die Hilflosigkeit, in der Eugenie den Betrügern ausgeliefert ist, das Versagen aller Rechtsinstanzen, allen menschlichen Mitgefühls, die sie zu ihrer Rettung aufruft, sind Symptome, deuten auf einen größeren Hintergrund. Der geheime, vom König unterzeichnete Brief, der alle Gegenversuche von vornherein niederschlägt, zeigt eine Welt der Gewalt und Willkür. Dabei macht es keinen Unterschied, ob dieser Brief als echt oder

gefälscht gedacht ist[1]); die Fälschung ist nur möglich, wo solche „lettres de cachet“ gewohnt und üblich sind, wie wir das ja historisch aus der letzten Zeit des französischen Absolutismus wissen.

Hier ist Gewalt, entsetzliche Gewalt,
Selbst wenn sie klug, selbst wenn sie weise handelt,

sagt der Gerichtsrat (4. Aufzug, 1. Auftritt), der das Dekret für echt hält. Ist es gefälscht, so tritt obendrein, wie wir sahen, die Schamlosigkeit, die nicht einmal vor dem Mißbrauch des königlichen Namens zurückschreckt, als Zeichen der Verhältnisse hinzu.

Aber die Intrige ist nicht nur Symptom, sie ist zugleich von Goethe als unmittelbare Folge der politischen Streitigkeiten dargestellt, was er in der Quelle nicht fand, wozu aber der Gegenstand leicht die Handhabe bot. In politischem Zusammenhang steht das Schicksal Eugenies auch dann, wenn das Verbannungsdekret über sie nicht wirklich vom König erlassen worden ist. Es ist nicht zutreffend, wenn Kettner meint, daß erst vom 4. Akt an die politischen Motive bestimmend in die Handlung eingreifen und es sich vorher um eine rein private Intrige handle. Schon im 3. Akt wird deutlich, daß nicht nur Besitzgier, sondern auch Parteistreitigkeiten bei dem geheimen Kampf gegen Eugenies Legitimierung mitwirken.

Wenn ich bedenke, wie, verborgen, ihr
Zu mächtiger Parteigewalt euch hebt
Und an die Stelle der Gebietenden
Mit frecher List euch einzudrängen hofft. —
Nicht ihr allein; denn andre streben auch,
Euch widerstrebend, nach demselben Zweck. (3. Aufzug, 1. Auftritt.)

Sollten nicht auch die rätselhaften Worte, mit denen der Sekretär im 2. Akt seine Tat rechtfertigt, in ähnlichem Sinn gemeint sein:

Doch wenn das Mächtige, das uns regiert,
Ein großes Opfer heischt, wir bringens doch,
Mit blutendem Gefühl, der Not zuletzt.
Zwei Welten sind es, meine Liebe, die,
Gewaltsam sich bekämpfend, uns bedrängen.

[1]) Gegen die Echtheit spricht, daß der Weltgeistliche im 3. Akt die Intriganten ausdrücklich als Feinde des Königs bezeichnet (1. Auftritt, vgl. auch unten). Kettners Argument, daß man „eine Lüge auf der Bühne doch nur dann annehmen“ dürfe, „wenn sie für den Zuhörer klar als solche sich kennzeichnet“, ist nicht stichhaltig. Denn wir haben es hier ja mit einem unvollendeten Werk zu tun, und die weitere Handlung hätte sehr wohl das Rätsel auflösen können. Auch gibt Kettner selbst zu, daß bei der Annahme der Echtheit wesentliche Widersprüche zurückbleiben.



Im 4. Akt ahnt Eugenie:

> Der innere Zwist unsicherer Parteien,
> Der nur in düstern Höhlen sich geneckt,
> Er bricht vielleicht ins Freie bald hervor!
> Und was mich erst als Furcht und Sorg' umgeben,
> Entscheidet sich, indem es mich vernichtet,
> Und droht Vernichtung aller Welt umher.

Schließlich kam die Quelle auch darin Goethe entgegen, daß hier eine weibliche Heldin schuldlos in den Wirbel der Verhältnisse hineingerissen wird, was wir ebenfalls schon im 'Großkophta' und im 'Mädchen von Oberkirch' finden. Aber nicht, weil die Vorlage ein solches Einzelschicksal zeigte, auch nicht, weil Goethe unfähig gewesen wäre, Massen zu gestalten, hat er in der 'Natürlichen Tochter' die Revolution nur als Hintergrund eines Einzelschicksals, in ihrem Zusammenhang mit diesem, vergegenwärtigt. Von vornherein vielmehr waren es nicht die äußeren Vorgänge, die Massenszenen und die inneren Bewegungen in der Menge, die Goethe erfüllten und die zu bannen es ihn drängte, sondern es stand für ihn im Vordergrund die Einwirkung dieser Kämpfe auf das menschliche Einzelleben, die Folgen, die diese Erschütterungen für die sich gleichbleibenden Grundformen des Menschlichen haben würde. Das lag in seinem ganzen Erlebnis der Revolution beschlossen. Eine Erschütterung, die die Elemente des Daseins für jeden Einzelnen umwarf, das hatte sie ihm bedeutet, das wollte er darstellen. Darum ist es kein Versagen und keine Schwäche, daß im ausgeführten ersten Stück der 'Natürlichen Tochter', das zudem, wie man nie vergessen darf, ja nur erst die Vorzeichen der Revolution gibt, die allgemeinen Ereignisse selbst im Hintergrund bleiben und der Vordergrund breit von der Einzelhandlung eingenommen wird. Die nahende Umwälzung, wie sie sich mehr und mehr im privaten Leben ankündigt, hinter ihm heraufsteigt und es schließlich mit hineinreißt, das zu geben ist Goethes Ziel, wie es im Werk voll verwirklicht ist.

Aber waren die Elemente der Vorlage noch so günstig für das, was in Goethe zur Bildwerdung drängte, die Memoiren sind doch letzten Endes nur der Anlaß, der die bereite Masse in Bewegung brachte. Der tiefere Grund, warum Goethe jetzt fähig geworden war diese Masse zu kneten, ist ein anderer.

Seine früheren Versuche, das Revolutionserlebnis dramatisch zu verarbeiten, scheiterten ja einmal an der Scheu, der vollen

Tragik ins Gesicht zu sehen. Aber ein zweites kam hinzu. In all diesen Versuchen blieb Goethe mehr oder weniger innerhalb des historischen Rahmens, der den wirklichen Vorgängen eignete. Die Möglichkeit, sich von ihm zu lösen, fand er erst in jenen Studien, die er gemeinsam mit Schiller über künstlerische Fragen getrieben hat. Sie vor allem liegen zwischen den mißlungenen Theaterstücken und der Konzeption der 'Natürlichen Tochter'. Weit entfernt davon, daß durch die in diesen Studien gewonnenen Einsichten etwas Fremdes in den Stoff des Revolutionserlebnisses hineingedrungen wäre, haben erst sie vielmehr Goethe die Form ermöglicht, deren er gerade zur Bewältigung dieses Erlebnisses bedurfte.

Warum hat die 'Natürliche Tochter' die sogenannte „typische Gestalt" erhalten, wie hängt diese mit Goethes Ansicht der Revolution zusammen?

Das Hervorstechendste in der Darstellungsart der 'Natürlichen Tochter' ist ja die völlige Loslösung von Ort und Zeit. Die Namenlosigkeit und Gattungsbezeichnung der Personen ist nur eine Folge davon, denn jede Benennung hätte sie wieder national bestimmt, und vollends bei so hochgestellten Persönlichkeiten wäre dabei historischer Anklang nicht zu vermeiden gewesen. So ist das Fehlen jeder örtlichen und zeitlichen Einreihung das Entscheidende für den Charakter des Allgemeinen, den die 'Natürliche Tochter' trägt. Worin hat es seinen Grund?

Gewiß hat der Wunsch dabei mitgesprochen, allen aktuellen Reiz des Stückes zu meiden, sich möglichst davor zu schützen, daß das Publikum es vom rein stofflichen Gesichtspunkt betrachte, was ja bei diesem Thema besonders nahe lag. Denn der Kampf gegen die stoffliche Auffassung des Kunstwerks spielt ja in den ästhetischen Bestrebungen Goethes und Schillers eine wesentliche Rolle. Ausschlaggebender aber als dieser Gesichtspunkt ist hier doch fraglos das positive, unbewußt wirkende Moment gewesen, das in der Erlebnisart selbst begründet lag.

Typischer, allgemeiner Charakter ist ja — hierin sind noch immer unklare Begriffe vielfach vorhanden — keine Eigenheit irgendeiner besonderen Kunstrichtung. Typisch, repräsentativ zu sein macht vielmehr das Wesen aller künstlerischen Darstellung aus, die immer im Konkreten, Dargestellten auf ein darüber hinausreichendes Allgemeines deutet. Gerade die Betonung dieses repräsentativen Charakters aller Kunst war die Grundlage der

theoretischen Betrachtungen Goethes und Schillers, und es spricht sich darin nicht eine bestimmte Stilrichtung nur, sondern eine tiefe Einsicht in die Wesensgesetze der Kunst aus.[1]) Sie gilt es auch für das Verständnis der 'Natürlichen Tochter' sich vor Augen zu halten. Verschieden je nach der Stilrichtung, das heißt nach der seelischen Grundeinstellung, wird nur die Art der Typik sein: was repräsentiert werden soll, was an einem Ereignis als bedeutsam empfunden wird, darauf kommt es an. Und das hängt davon ab, was das besondere Erlebnis des Dichters an dem Stoff oder Vorgang war.

Was war Goethes Erlebnis am Vorgang der französischen Revolution? Wir wissen: nicht deren besondere historische Äußerungsformen, ihre politischen Einzelheiten. Nicht der Sturz des Absolutismus oder die Erhebung des dritten Standes waren für ihn bedeutungsschwer. Die Erschütterung des Vorhandenen schlechthin, Zusammenbrüche und Neugeburten, die die geformte Welt von Grund aus aufrissen, das waren die Eindrücke, die zu formen es ihn trieb.

Die Versuche zu solcher Formung, in denen er sich noch an den historischen Augenblick gebunden hatte, hatten daher notwendig mißlingen müssen. Hier drang naturgemäß Störendes ein, das mit Goethes innerer Schau nichts zu tun hatte und nur dem realen Gegenstand anhaftete, der für die Gestaltung lediglich Rohstoff war. Das Recht, sich davon zu lösen, zeigte Goethe die in der Zusammenarbeit mit Schiller gewonnene und gefestigte Einsicht. Sie schrieb ihm kein fremdes Gesetz vor, sie bestätigte ihm vielmehr die eigenen inneren Notwendigkeiten. „Es ist gar keine Frage, daß wenn die Geschichte das simple Faktum, den nackten Gegenstand hergibt, und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer dran, als wenn man sich des Ausführlichern und Umständlichern der Geschichte bedienen soll; denn da wird man immer genötigt, das besondere des Zustands mit aufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen und die Poesie kommt ins Gedränge“, schreibt Goethe als Antwort auf eine ähnliche Ausführung Schillers am 21. August 1799, wenige Monate vor der Konzeption der 'Natürlichen Tochter'.

---

[1]) Für die nähere Untersuchung dieser Fragen vgl. mein Buch 'Schiller und die griechische Tragödie' (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 54, Abschnitt III, 2).



So konnte dies Werk denn, frei von äußeren Hemmungen, ein reines Spiegelbild von Goethes seelischem Erlebnis geben. Nicht die Revolution Frankreichs von 1789 hat Goethe darin festgehalten, sondern die Erschütterung einer bestehenden Kultur überhaupt, die er in dieser Revolution herannahen fühlte. Man kann darum die 'Natürliche Tochter' nicht ärger mißverstehen, als wenn man ihre Gestalten und Vorgänge auf bestimmte historische Erscheinungen deuten, im „König" Ludwig XVI., im „Herzog" etwa Philippe Egalité wiederfinden will[1]). Elementar Menschliches, gelöst von allem vorübergehend Zeitlichen, will Goethe geben, und es ist interessant, sich bei der Namenlosigkeit seiner Gestalten an die gleiche Namenlosigkeit in manchen heutigen expressionistischen Dichtungen zu erinnern, die ja gewiß aus dem Willen zum Elementaren, Zeitlosen hervorgegangen ist.

Ist auch die Darstellung der 'Natürlichen Tochter' keineswegs von aller Zeitgebundenheit frei, setzt sie vielmehr bestimmte Kulturformen voraus, so gibt sie doch einen viel umfassenderen historischen Moment als nur den des Jahres 1789; es ist im weitesten Sinn der Boden der Kultur, in der Goethe wurzelte, und dieser war es ja auch, den er bedroht fürchtete. Darum findet man so weniges, das speziell der französischen Revolution eigen wäre, in dem Drama wieder, darum ist es aber auch nicht nur der Ausdruck für die damalige Umwälzung; ist es doch an manchen Stellen der Dichtung, als hätten unsere heutigen Erschütterungen darin bereits Sprache und Gestalt gefunden.

Als Goethe bei der ersten Lektüre der Memoiren das Drama konzipierte, da wollte er in ihm das ganze „ungeheuere Schicksal", wie er es innerlich geschaut hatte, niederlegen, von der Ahnung und Ankündigung des furchtbaren Verhängnisses bis zu seinem vollen Hereinbrechen.[2]) Nur das erste Stadium ist ausgeführt

---

[1]) So scheint mir das in der Weim. Ausg. I, 10 S. 441 gegebene von Kettner (S. 73 Anm.) aufgenommene Argument für die Änderung von „der Ahnherrn" in „des Ahnherrn" 5. Aufzug, 8. Auftritt, Vers 2831 keineswegs stichhaltig. Nicht an Heinrich IV. ist hier gedacht, es ist ganz allgemein von Zeitaltern die Rede, da das Königtum noch nicht eine nur äußere Form und Gewalt, sondern noch eine innere Bindung, einen lebendigen Mittelpunkt darstellte. Man vergleiche die Äußerung der 'Campagne': „Ein König wird auf Tod und Leben angeklagt; da kommen Gedanken in Umlauf, Verhältnisse zur Sprache, welche für ewig zu beschwichtigen, sich das Königtum vor Jahrhunderten kräftig eingesetzt hatte" (a. a. O. S. 266).

[2]) „In dem Plane bereitete ich mir ein Gefäß, worin ich alles, was ich so



worden. Man darf wohl mit der Weimarer Ausgabe und Gräf gegen Morris und Köster annehmen, daß das uns erhaltene Szenar die gesamte übrige Masse des ursprünglich Geplanten enthält, und daß nur der Entwurf des bereits Vollendeten von Goethe vernichtet wurde.[1] Ob die Form der Trilogie, von der Goethe berichtet, eine Zwischenstufe und das im Szenar angelegte Doppeldrama den Endpunkt bezeichnet, oder ob Goethe bei längerer Beschäftigung mit dem Stoffe zu immer breiterer Entfaltung geführt wurde, bleibt für unsere Betrachtung unwesentlich. Diese Änderungen sind mehr technischer Natur und kommen für das Verständnis der Eigenheiten des vollendeten Dramas und für die Deutung von Goethes Revolutionserlebnis nicht in Frage. Der Entwurf ist uns nur insoweit wichtig, als wir aus ihm das Gesamtbild, das Goethe bei der Konzeption vor Augen stand, erkennen können. Wenn das allgemeine Schema der verschiedenen politischen Zustände[2] in der Tat zur 'Natürlichen Tochter' gehört, so beweist das letzte darin angegebene Stadium aufs neue, welchen Grad der Zerstörung und Umwälzung Goethe vermutete. Das Szenar[3] ist zu karg, um irgend etwas Sicheres über den beabsichtigten Abschluß des Stückes annehmen zu können. Daß ein Ausblick auf eine neue Ordnung, auf eine Vereinigung der getrennten Elemente es beenden sollte, wie Kettner annimmt, ist nicht unmöglich.

Goethe hat in den Annalen für 1803 wie auch sonst die Nichtvollendung des Werkes damit erklärt, daß er mit der Veröffentlichung des ersten Teils es zu früh dem öffentlichen Urteil ausgesetzt und so das Schweigen gebrochen habe, dessen er zur Ausführung seiner dichterischen Pläne stets bedurfte. Indessen kann man wohl ohne Übertreibung sagen: dies Werk konnte nicht vollendet werden. Soret berichtet von einer Äußerung Goethes über die 'Natürliche Tochter', die ihm Eckermann im Anschluß an die Erwähnung, daß das Werk ursprünglich als Trilogie beabsichtigt gewesen, erzählt habe: „Goethe a dit à Eckermann qu'il avait eu quelquefois la velléité de s'essayer dans le genre

---

manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte." Annalen für 1799, a. a. O. S. 83.

[1]) Die nähere Begründung s. bei Kettner (im Anhang), dessen Argumente mir überzeugend scheinen.

[2]) s. W. A. I, 10 S. 444 (H[1]).

[3]) A. a. O. S. 444—445 und S. 445—450 (H[2] und H[3]).

ténébreux, mais qu'il y avait renoncé, par ce qu'il ne croyait pas posséder la nature de talent propre à de telles poésies et que se reconnaissant faible en ce point il n'avait pas insisté à poursuivre des essais malheureux." [1]) Wir werden hier wieder an jenen Brief an Schiller erinnert: „Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte", wie an seinen Altersbrief an Zelter: [2]) „Was die Tragödie betrifft, ist es ein kitzlicher Punkt. Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur konziliant ist." Die Fortsetzung der 'Natürlichen Tochter' hätte im höchsten Maße Tragödie sein müssen, und mehr noch als sonst mußte Goethe bei diesem Stoffe fürchten, daß er sich „durch den bloßen Versuch zerstören könnte". „An die Natürliche Tochter darf ich gar nicht denken, wie wollt' ich mir das Ungeheure, das da gerade bevorsteht, wieder ins Gedächtnis rufen?", schreibt er noch 1831. [3])

So ist es bei der Gestaltung des Auftakts geblieben. Aber dieses Eingangsstück enthält doch bereits das gesamte Erlebnis Goethes im Keim umschlossen, läßt, abgerundet und fertig in sich, das Bild nicht der ausgebrochenen, aber der sich ankündigenden Katastrophe erstehen. Das Tiefste von Goethes Verhältnis zur französischen Revolution ist hier Gebild geworden, und gerade was man dem Werk als Schwäche und Blässe vorgeworfen hat, birgt das stärkste und geheimste Leben. Geahnt und doch mit gewaltsamer Ruhe noch ferngehalten, steigt das Unabwendbare herauf, in unendlich kunstvoller, fast unmerkbarer Steigerung wiederholen sich die kaum beachteten Andeutungen — wie wir das scheinbare Gleichmaß des Daseins noch als selbstverständlichen und dauernden Besitz gewohnheitsmäßig hinnehmen, während sich schon sein jäher Umsturz in leisen Anzeichen verrät, die wir überhören. Noch steht das Einzelleben in voller Breite im Licht. Aber näher und näher dringt das allgemeine Schicksal darauf ein, ergreift es, bis, gleichzeitig mit der persönlichen Katastrophe, die kurzen Hindeutungen

---

[1]) 7. Dezember 1831. — Kettners Einwand (S. 162 Anm.) gegen die Deutung dieser Äußerung auf die 'Natürliche Tochter' ist mir unverständlich. Wie die Bezeichnung des „genre ténébreux" (düstere Gattung, also doch wohl: Tragödie) das „sujet des trilogies" meinen soll, vermag ich nicht einzusehen.

[2]) 31. August 1831.

[3]) 4. September 1831 an Zelter.

sich in der Rede des Mönchs zur furchtbaren Vision steigern, Eugenies Einzelschicksal damit in den Kreis des Gesamtschicksals stellend, bis sie sich ihm bewußt fügt, es auf sich nimmt und im Bejahen des Unvermeidlichen ihr eigenes wie das allgemeine Geschick überwindet.

So pocht unter dem kühlen, glatten Gestein der Hülle eine unterirdische Lavaglut, deren gefürchteter Ausbruch durch Wille und Form niedergehalten wird und deren verborgenes Gären uns doch verrät, was hier aus tiefster Erschütterung schließlich zu festem Gebilde geworden ist.

Goethe und das ferne Asien.

Von Erich Jenisch (Königsberg i. Pr.).

I.

Die Beziehungen Goethes zu den beiden Kulturkreisen des fernen Asiens, dem indischen und chinesischen, sollen hier nicht nur in ihrer Tatsächlichkeit dargestellt,[1]) sondern es soll zugleich und hauptsächlich versucht werden, in ihnen das Wirken eines Lebensgesetzes sichtbar zu machen. Trotz seiner starken Vitalität, trotzdem er die eigentliche Lebendigkeit des Lebens in seiner unmittelbaren Bewegtheit, in seinem mächtigen freien Fluten am stärksten empfand und trotzdem er das Leben nur im Moment, im fruchtbaren Augenblick, glaubte erfassen zu können, war sich Goethe doch einer inneren Bezogenheit aller Lebensmomente aufeinander, einer Einheitlichkeit und bestimmt begrenzten Einheit des Lebens als Ganzem bewußt.

Die Entwicklung des Lebens sah er nicht als zufällig an, sondern in seiner Entfaltung spürte er das Wirken überpersönlich geltender Mächte. Die geprägte Form, die lebend sich entwickelt, das Gesetz der Persönlichkeit, der „Dämon“ des Menschen, war ihm die mächtigste von allen. Er verstand darunter die notwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität, das Charakteristische, wodurch sich der einzelne bei noch so großer Ähnlichkeit von jedem andern unterscheidet, Die andern vier Mächte, die Goethe in den 'Urworten Orphisch' außer dieser nennt, — Tyche das Zufällige, Eros die Liebe, Anangke die Nötigung und Elpis die Hoffnung — haben für den Menschen nicht die eminente Bedeutung wie dieses feste, zähe, nur aus sich selbst

---

[1]) Vgl. Paul Th. Hoffmann, Der indische und der deutsche Geist, Diss. Tübingen 1915, S. 24 ff. und Woldemar Freiherr von Biedermann, Goethe und das Schrifttum Chinas ('Goetheforschungen' 3, 171 ff. sowie 1, 113 ff. und 2, 426 ff.).



zu entwickelnde Wesen. Selbst Tyche vermag nicht, diese eigentliche Natur der Person ganz zu unterdrücken. Wohl kann sie ihre Äußerungen durch mannigfache Beziehungen bald hemmen bald fördern, aber zu mehr als ihrer Modifizierung ist sie nicht fähig.

Die Beziehung zwischen Dämon und Tyche, zwischen dem eingeborenen Gesetz und den zufälligen Begebenheiten — und jeder Lebensmoment stellt eine solche Beziehung dar — ist, wie sie sich Goethe denkt, sehr eigenartig. Goethes Ansicht steht zwischen Kants Apriorismus und der rationalistischen Lehre von den eingeborenen Ideen. Für Kant ist der Geist völlig inhaltlos, die Welt muß ihm gegeben werden, als funktionelle Form gestaltet er sie zu der allein gültigen Erkenntnis. Der Rationalismus schreibt dem Geist bestimmte Wissensinhalte zu, die er rein aus sich heraus, ohne alle Erfahrung entwickeln kann. Auch Leibnizens Ansicht von der prästabilierten Harmonie, nach der Geist und Welt sich in vorherbestimmter Gleichheit entwickeln, ist Goethes Anschauung nur ähnlich. Nach Goethe enthält nämlich der Geist alles, was ihm Welt werden kann, in sich; daß ihm dieses aber Welt werde, dazu bedarf er der „Erforschung und Erfahrung". Der Geist hat die Welt nötig, um seinen eingeborenen Gehalt zur Entfaltung zu bringen; nur an Tyche kann sich das Dämonische zeigen. „Hätte ich nicht die Welt durch Antizipation bereits in mir getragen", sagt Goethe zu Eckermann, „ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben, und alle Erforschung und Erfahrung wäre nichts gewesen als ein ganz totes und vergebliches Bemühen." Er warnt vor einer falschen Art der Selbsterkenntnis. „Die Aufgabe: Erkenne dich selbst ... kam mir immer verdächtig vor ... um den Menschen von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer inneren falschen Beschaulichkeit zu verleiten Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, die er nur in sich und sich nur in ihr gewahr wird." Dieses eigenartige Verhältnis umschreibt er ein andermal für „besonders begabte Menschen" so: sie hätten zu allem, was die Natur in sie gelegt hat, noch in der äußeren Welt die antwortenden Gegenbilder zu suchen und dadurch das Innere zu einem Ganzen und Gewissen zu steigern. Daher heißt für Goethe „verstehen: dasjenige, was ein anderer ausgesprochen hat, aus sich selbst entwickeln." Es ist im Grunde dieselbe Anschauung, die bereits in den Worten des Erdgeistes enthalten ist: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst", d. h. jeder begreift nur das, was ihm gleicht.

Diese Gedanken Goethes über das Verhältnis von Dämon und Tyche, deren bekannteste Formulierung wohl der Vers ist:

> Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
> Die Sonne könnt' es nie erblicken;
> Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
> Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

zeigen also, daß das Dämonische keineswegs nur ein Formgesetz der Persönlichkeit ist. Sie ist durch es auch inhaltlich gestimmt. Eigentlich bezieht es sich weder auf die Lebensform noch auf die Lebensinhalte, sondern auf die fließende Beziehung zwischen beiden: auf den Lebensprozeß. dessen Struktur es bestimmt. So kommt Goethes „Dämon“ Simmels „individuellem Gesetz“[1]) sehr nahe. Denn Simmel versteht unter diesem Begriff, der keineswegs, wie es zunächst scheint, eine Contradictio in adjecto ist, nicht den allgemeinen Ausdruck für eine Vielheit sich wiederholender Vorgänge, sondern wie Goethe die Notwendigkeit eines einmaligen und einzigartigen Lebensverlaufs aus einer bestimmten Grundbeschaffenheit des Individuums

Das Wirken eines solchen Gesetzes im Leben Goethes soll hier nun an seinen Beziehungen zum fernen Asien dargetan werden. Es soll gezeigt werden, daß diese fernen Welten Goethe keine fremden Welten waren, daß er in ihnen „antwortende Gegenbilder“ seines Wesens fand, daß sie aber auch nur da, wo er auf diese Entsprechung stieß, ein Element seiner Welt bildeten. Wo er diese Ühereinstimmung nicht fand, da waren ihm „chinesische, indische und ägyptische Altertümer nur Kuriositäten. Es ist sehr wohlgetan, sich und die Welt damit bekannt zu machen; zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie uns wenig fruchten.“

II.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden durch Englands Vermittelung die literarischen Werke Indiens in Europa bekannt. Die ‘Bhagavadgita’ war das erste Werk, das unser Erdteil in der Ubersetzung Wilkens 1785 kennen lernte. Sieben Jahre später erschien bereits der erste Sanskrit-Text: 1792 ließ Jones Kalidasas ‘Ritusamhara’ in der Ursprache drucken. Inzwischen war anderes in Übersetzungen verbreitet worden: das indische Fabelwerk ‘Hitopadesa’ 1787 durch Wilkens, 1792 durch Jones Manus Gesetz-

[1]) Georg Simmel, Lebensanschauung S. 154 ff.



buch, ein für die Kenntnis der Kultur Indiens bedeutendes Werk, 1790 auch Kalidasas 'Sakuntala'.

Die bahnbrechenden Arbeiten dieser Engländer wurden in Deutschland mit lebhaftem Interesse aufgenommen. Durch Forsters Übertragung der 'Sakuntala' wurde Kalidasa 1791 plötzlich zur Berühmtheit. Schiller veröffentlichte in der 'Thalia' Bruchstücke aus dem Drama, er hoffte in Indien eine Ergänzung der Antike zu finden: „. . . so werden Sie mir doch gestehen," schreibt er an Wilhelm v. Humboldt, „daß es im ganzen griechischen Altertum keine poetische Darstellung schöner Weiblichkeit oder schöner Liebe gibt, die nur von fern an die Sakuntala heranreichte." Herder wies in seinen Briefen 'Über ein morgenländisches Drama' auf das Werk hin und schrieb auch zur zweiten Auflage der Übersetzung Forsters eine Einleitung. 1795—97 hatte Johannes Fick Jones 'Abhandlungen über Asien', 1797 Hüttner das Gesetzbuch des Manu ins Deutsche übertragen. Die ersten Gesänge der 'Bhagavadgita' hatte Friedrich Majer, sich an Wilson haltend, 1801 verdeutscht. Sie wurden in Klaproths 'Asiatischem Magazin' veröffentlicht, das 1802 erschien und in sechs Heften über die Kulturverhältnisse und Mythologie Indiens berichtete. 1808 folgte Friedrich Schlegels Schrift 'Über die Weisheit und Sprache der Indier', die im Anhang metrische Übersetzungen aus dem 'Ramayana', dem 'Mahabharata' und dem Gesetzbuch des Manu enthielt. Die 'Gitagovinda' des Jayadeva wurde 1811 durch Karl Theodor von Dalberg in Deutschland bekannt. 1816 schrieb Franz Bopp sein epochemachendes Werk 'Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache', das ebenfalls Teile des 'Ramayana', des 'Mahabharata' und der Veden enthielt. Andere Bruchstücke aus dem 'Mahabharata' gab er 1819 unter dem Titel 'Ardschunas Reise zu Indras Himmel' heraus. Seit 1823 erschien August Wilhelm Schlegels berühmte 'Indische Bibliothek', die, wie es in der Vorrede heißt, von dem modernen Indien, von indischer Kunst, von den Beziehungen Indiens zu fremden Ländern, von den Zeugnissen der Griechen, Römer und Byzantiner über Indien, von indischer Literatur und Sprachgeschichte handeln sollte. Auch der Herausgabe von Texten sollte sie dienen. Im selben Jahre veröffentlichte August Wilhelm Schlegel seine textkritische Ausgabe der 'Bhagavadgita'. Wilhelm von Humboldt verteidigte sie gegen die Angriffe Langlois, und die Abhandlung 'Über die unter dem Namen Bhagavadgita bekannte Episode des Mahabharata' wurde die schönste Frucht seiner Sanskrit-

studien. 1828 übersetzte O. L. Wolff Wilsons 'Theater der Hindus', ein Werk, das Goethe kannte und als eine „höchst interessante Arbeit“ bezeichnete. Auch die streng wissenschaftlichen Textausgaben Bopps, Lassens und August Wilhelms Schlegels erschienen in jenen Jahren.

Goethe nahm an der rasch aufblühenden Indologie regen Anteil. Fast alle wichtigen Veröffentlichungen hat er gekannt. Schon in Wetzlar hatte er Dappers 'Asia oder ausführliche Beschreibung des Reichs des großen Moguls' (1672, deutsch 1681) kennen gelernt und daraus, wie er in 'Dichtung und Wahrheit' berichtet, manche Fabel in seinen Märchenvorrat übernommen. „Der Altar des Ram gelang mir vorzüglich im Nacherzählen, und ungeachtet der großen Mannigfaltigkeit der Personen dieses Märchens blieb doch der Affe Hannemann der Liebling meines Publikums.“ In Weimar muß er dann Sonnerats 'Voyage aux Indes' (1774–81, deutsch 1783) gelesen haben, in der er die Fabel seiner beiden indischen Legenden fand. 1791 entzückte ihn Kalidasas 'Sakuntala'. 1802 las er Dalbergs Übersetzung der „Gitagovinda“. 1817 beschäftigt er sich wieder mit indischer Literatur. In diesem Jahre schreibt er an Ottilie von Pogwisch: „Mir ist ein großer altindischer Schatz zugekommen in englischer Sprache.“ Diese Worte beziehen sich auf Wilsons Übersetzung des 'Megha-Duta', denn in den Tag- und Jahresheften von 1817 schreibt Goethe, nachdem er von seinen meteorologischen Studien berichtet und auf Howards Wolkenlehre hingewiesen hat: „Hier schließt sich nun, indem ich von Büchern zu reden gedenke, ganz natürlich die Übersetzung des indischen Megha-Duta freundlichst an. Man hatte sich mit Wolken und Wolkenformen so lange getragen, und konnte nun erst diesem Wolkenboten in seinen tausendfältig veränderten Gestalten mit desto sicherer Anschauung im Geiste folgen.“ Von seinem Aufsatz über Wolkenbildung, den er dem Erzherzog 1817 zu Weihnachten übersenden will, spricht er als von seinem Wolkenboten. In diesem Jahre übte sich Goethe auch in indischer Schrift; das Goethe-Archiv besitzt mehrere Blätter mit diesen Studien.

1821 wandte sich dann Goethe abermals dem Indischen zu. Kosegarten, der Jenaer Orientalist und Herausgeber des 'Asiatischen Magazins', hatte den Anfang des 'Megha-Duta' übersetzt. Proben seiner Übertragung, der er nach der indischen Gottheit den Titel 'Camarupa' gab, waren in der Jenaer Literatur-Zeitung erschienen.

Durch diese genaue Verdeutschung kam Goethe „dieses unschätzbare Gedicht wieder lebendig vor die Seele und gewann ungemein durch eine so treue Annäherung“. Auch in dem Gedicht 'Howards Ehrengedächtnis', das Goethe 1821 nach London sandte, wird Camarupa erwähnt. Im selben Jahre lernte Goethe auch 'Nala und Damajanti', die durch Rückerts Übertragung allgemeiner bekannt gewordene Episode aus dem 'Mahabharata', kennen. Er wurde durch Kosegarten auf das Gedicht hingewiesen, der eine Übersetzung von ihm veröffentlicht hatte. Goethe studierte Nala „mit Bewunderung und bedauerte nur, daß bei uns Empfindungen, Sitte und Denkweise so verschieden von jener östlichen Nation sich ausgebildet haben, daß ein so bedeutendes Werk unter uns nur wenige, vielleicht nur Leser vom Fach sich gewinnen möchte.“ Bei Kosegarten holte sich Goethe auch sonst Auskunft über Indien. Mit seiner Unterstützung drang er in die fremde Literatur ein. Er mußte ihm die indischen Texte wörtlich übersetzen, so daß Goethe sie mit den Übersetzungen Jones, Wilsons und Schlegels vergleichen konnte. Mit Christian Lassen hatte er 1827 Gespräche über indische Poesie, die ihm „höchst willkommen“ war. Er sorgte ferner dafür, daß die Landesbibliotheken indische Werke ankauften und interessierte auch den Großherzog für Indien, so daß dieser von seinen Reisen indische Literatur mitbrachte. Über die Ausgaben, die August Wilhelm Schlegel in Bonn mit indischen Lettern drucken lies, schreibt er sehr anerkennend an Carl Dietrich von Münchow: „Ein großes und beinahe unausführbares Unternehmen scheint mir das einer Sanskritdruckerei am Rheine; deshalb ist es jedoch umso respektabler; Indus und Ganges mögen ihren Segen dazu erteilen.“ Auf Schlegels Ankündigung seiner Übersetzung des 'Ramayana' hin schreibt er an den Herzog im November 1824: „Die Ankündigung des Ramayana kann erschrecken, es ist ein Gedicht von 24000 Distichen; dem Herausgeber möge Brahma gnädig sein.“ Über ein Bruchstück aus diesem Epos, die Erzählung des Satananda, die Franz Bopp unter dem Titel 'Wiswamitras Bußübungen' übertragen hatte, urteilt er Windischmann gegenüber sehr günstig: „Die Erzählung des Satananda ist ein kostbares Dokument und stellt mit großer Weisheit und Tiefe den ungeheueren Konflikt dar, welcher zwischen der königlichen und der Priestergewalt in den indischen Verhältnissen auf eine Weise gerast haben muß, von der wir gar keinen Begriff hätten, wenn nicht auch Kirche und Staat der Christen ähnlichen Bewegungen ausgesetzt

gewesen wären. . . . Verharren wir bei unserem indischen Gedichte, so wird man es groß, erhaben, ungeheuer und dabei wohlersonnen, wohlerdacht nennen dürfen, ja man fühlt eine leise Anmutung ans Schöne, welche gar wohltätig wirkt."

Die indische Philosophie ist Goethe nur oberflächlich bekannt gewesen. Erst nach seinem Tode wandte sich die Indologie der Erforschung der Veden zu, Rosen begann seine Veröffentlichung des Rig-Veda 1838. Wenn Goethe daher an den Grafen Uwarow, einen eifrigen Förderer der orientalistischen Wissenschaft in Rußland, schreibt: „. . . wie ich denn schon eine frühere Bearbeitung der Vedas in Gedanken hegte, die, ob sie gleich von seiten der Kritik wenig Wert gehabt hätte, wenigstens dazu hätte dienen können, die Anschauung dieser bedeutenden und anmutigen Überlieferungen bei mehreren zu beleben", so ist wohl anzunehmen, daß er unter den Veden eher die indische Weisheit im allgemeinen als die vier großen heiligen Bücher der Inder im besonderen verstanden hat. 1823 erschienen Colebrookes grundlegende 'Essays on the Philosophy of the Hindus', die Goethe allerdings gelesen hat. 1829 kommt er Eckermann gegenüber auf die indische Philosophie zu sprechen und bezieht sich dabei auf Colebrooke: „Diese Philosophie hat, wenn die Nachrichten des Engländers wahr sind, durchaus nichts Fremdes; vielmehr wiederholen sich in ihr die Epochen, die wir alle selber durchmachen. Wir sind Sensualisten, solange wir Kinder sind; Idealisten wenn wir lieben und in den geliebten Gegenstand Eigenschaften legen, die nicht eigentlich darin sind. Die Liebe wankt, wir zweifeln an der Treue und sind Skeptiker, ehe wir es glauben. Der Rest ist gleichgültig, wir lassen es gehen wie es will und endigen mit dem Quietismus, wie die indische Philosophie auch." Die 'Bhagavadgita' erhielt Goethe von Humboldt zugeschickt, doch scheint er sich nicht eingehend mit ihr beschäftigt zu haben, zum mindesten hat sie keinen besonderen Eindruck auf ihn gemacht, denn er dankt Humboldt mit Worten, die nicht mehr als formelle Höflichkeit sind: „Kommt es [das Indische] unter der Firma eines guten Freundes, so wird es immer willkommen sein, denn es gibt mir die erwünschte Gelegenheit, mich mit ihm zu unterhalten von dem, was ihn interessiert und was gewiß von Bedeutuug sein muß."

Goethe kannte also fast alle bedeutenden Veröffentlichungen seiner Zeit über Indien, und seine eigenartige Stellung zu diesem



Lande kann mithin nicht auf einseitiger oder falscher Orientierung beruhen.

III.

Man weiß, daß Goethe weite Gebiete indischer Kunst aufs schärfste ablehnte. Besonders stark fühlte er sich von der indischen Plastik abgestoßen. In den 'Zahmen Xenien' steht mancher Vers, der dies kund tut:

> Nicht jeder kann alles ertragen:
> Der weicht diesem, der jenem aus;
> Warum soll ich nicht sagen:
> Die indischen Götzen, die sind mir ein Graus?

> Und so will ich, ein für allemal,
> Keine Bestien in dem Göttersaal!
> Die leidigen Elefantenrüssel,
> Das umgeschlungene Schlangengenüssel,
> Tief Urschildkröt' im Weltensumpf,
> Viel Königsköpf' auf einem Rumpf,
> Die müssen uns zur Verzweiflung bringen,
> Wird sie nicht reiner Ost verschlingen.

Und der „reine Ost“ verschlang sie. Der 'Westöstliche Divan' enthält keine indischen Elemente. Wohl klingt aber in ihm Goethes Widerwillen gegen das indische Wesen deutlich genug durch. Er rügt an ihm „die Mängel einer seltsamen Verfassung und unglücklichen Religion“, ja, die indische Religion nennt er geradezu „verrückt = monströs“. Die Kultur der Parsen ist ihm vor allem deshalb bewunderungswürdig, weil „die fatale Nähe des indischen Götzendienstes nicht auf sie wirkte“ und an einer anderen Stelle der 'Noten und Abhandlungen' heißt es: „Die indische Lehre taugt von Hause aus nichts, sowie denn gegenwärtig ihre vielen tausend Götter, und zwar nicht etwa untergeordnete, sondern alle gleich unbedingt mächtige Götter die Zufälligkeiten des Lebens nur noch mehr verwirren, den Unsinn jeder Leidenschaft fördern und die Verrücktheit des Lasters, als die höchste Stufe der Heiligkeit und Seligkeit, begünstigen.“

Diese Haltung Goethes fand nicht die Zustimmung seiner Zeitgenossen. Friedrich Schlegel schreibt an seinen Bruder: „Was sagst du zu Goethes Divan? Wirst du es ihm so ausgehen lassen, daß er draußen unverständig und wie ein Rohrsperling auf alles Indische schimpft?“ Auch Kosegarten verteidigt in seiner Rezension

des Divans[1]) die Inder: „Über die Religion der Inder äußert sich der Verfasser zu unfreundlich, vorzüglich wegen der ungeheueren Götterbilder, welche wir jetzt bei diesem Volke finden . . . Wir können uns von dem in dieser Hinsicht Gesagten . . nicht überzeugen.“ Goethe antwortet ihm, nicht mehr als höflich: „Den guten Indern sind wir so vieles schuldig, daß es wohl billig war, sie gegen meinen Unmut in Schutz zu nehmen. . . Möge mich bald ein gutes Geschick in diese Reiche zurückführen, da ich mir denn Ihr sicheres Geleit alsobald zu erbitten die Freiheit nehmen werde.“

Diese Ablehnung, wie es gemeinhin geschieht, durch den klassizistischen Geschmack Goethes zu erklären, ist unzulänglich, denn Goethe war durchaus nicht in dem Sinne orthodox griechisch als hätte es für ihn außerhalb der Antike kein Heil gegeben, Er selbst verwirft vielmehr nachdrücklich die Mode, die orientalischen Kulturen in antiker Perspektive zu sehen: „Wenn der vortreffliche Jones“, schreibt er in den Divan-Noten, „die orientalischen Dichter mit Lateinern und Griechen vergleicht, so hat er seine Ursachen, das Verhältnis zu England und den dortigen Altkritikern nötigt ihn dazu. Er selbst, in der strengen klassischen Schule gebildet, begriff wohl das ausschließende Vorurteil, das nichts wollte gelten lassen, als was von Rom oder Athen her auf uns vererbt worden... Wir wissen die Dichtart der Orientalen zu schätzen, wir gestehen ihnen die größten geistigen Vorzüge zu, aber man vergleiche sie mit sich selbst, man ehre sie in ihrem Kreise und vergesse doch dabei, daß es Griechen und Römer gegeben.“ Man wird also den Grund, warum Goethe die Religion und religiöse Plastik Indiens verwarf, in tieferen, wesentlicheren Schichten seiner Persönlichkeit suchen müssen, als in einer oberflächlichen, einseitig klassizistischen Geschmacksrichtung.

Goethe äußert sich einmal zu Wilhelm von Humboldt: „Abgeneigt bin ich dem Indischen keineswegs, aber ich fürchte mich davor, denn es zieht meine Einbildungskraft ins Formlose und Difforme, wovor ich mich mehr als jemals zu hüten habe.“ Die eigenartige Formlosigkeit der indischen Werke ist es also, was Goethe an ihnen vor allem abstößt. Heute, wo uns vorzügliche Abbildungen indischer Kunstwerke zur Verfügung stehen und wir in unseren Museen selbst Originale sehen können, ist es uns nicht mehr möglich, der Kunst Indiens die künstlerische Form ab-

---

[1]) Haller Allgemeine Literaturzeitung 1819, Nr. 286/87.



zusprechen. Vielmehr empfinden wir an ihnen die Prägnanz des künstlerischen Ausdrucks als besonders stark. Aber Goethes gesunde, in ihrem Empfinden noch nicht zum Ästhetischen verzärtelte Natur hätte sich hier ebensowenig wie der romantischen Kunst gegenüber durch die künstlerische Vollendung dieser Werke bezaubern lassen. Er fühlte auch in den barbarisch rohen Stichen, die er bei Sonnerat und den übrigen fand, daß die Kunst Indiens nicht durch einen niederen Grad, eine geringere Qualität der künstlerischen Gestaltung von seiner Kunst verschieden war, sondern daß vor allem das Lebensgefühl, das in ihr Form wurde, dem seinen widerstrebte.

Wenn auch das Kunstwerk eine organische Einheit ist, die sich nicht in Kern und Schale, in Inhalt und Form zerlegen läßt, so ist es hier aus methodologischen Gründen doch zweckmäßig, seine Form als den Ausdruck einer Idee aufzufassen. Und in der Tat ist ja alle Kunst symbolisch in dem Sinne, daß mit der materiellen Darstellung zugleich etwas Geistiges verbunden ist, etwas, was begrifflich nicht erfaßt, was nur stimmungshaft empfunden werden kann. Wer in dem Antlitz des Menschen — freilich nicht phrenologisch — den Spiegel seines Charakters sieht, wer es auf seinen porträthaften Ausdruck hin prüft, wer weiß, was ein treues Auge, ein ehrlicher Blick, ein stolzer Gang, eine liebe Stimme ist, der ahnt, welcher Art die Verbindung von Stoff und Idee, von Form und Inhalt im Kunstwerk ist. Der ahnt auch, wie die Lebendigkeit und Beseeltheit der großen Kunstschöpfungen möglich ist, dem wird klar, wie Faust und Macbeth und Michelangelos Propheten von uns in der strotzenden Leibhaftigkeit ihres irdischen Daseins wahrgenommen und zugleich als Sinnbilder irrealer Lebensmächte empfunden werden können.

Die Welt wird dem Künstler auf diese Art also metaphysisch transparent, er sieht die Dinge als die Offenbarung ihres Wesens an. Es ist nun eine sehr bezeichnende Eigenart Goethes, daß er imstande war, „die Ideen mit Augen zu sehen“. Die Natur erscheint ihm als der Ausdruck letzter Lebenskräfte, als die Darstellung, nicht als das Werk der Gottheit. Der Ausdruck „Gott-Natur“ wird auf diese Weise zu einer symbolischen Gleichung. Im Umkreis des Naturgegebenen fand er die Möglichkeit, höchste geistige Erkenntnisse anschaulich wahrzunehmen: die Kunstform fiel ihm mit der Naturform im wesentlichen zusammen. Diese Einheit, diese Orientierung am Da-Seienden vermißte er nun bei den indischen Kunstwerken. Die vielarmigen und vielköpfigen Plastiken

waren Schöpfungen einer Phantasie, die sich nicht mehr an das Gegebene hielt, die das Maß des Natürlichen und Organischen überschritt. Diese Werke waren die Darstellung einer Vorstellung, nicht aber einer Anschauung. Goethe konnte in der gesamten Natur kein Gebild finden, das diesen Kunstformen entsprach und so konnte er sie nicht als „Gestalt", als ideedurchleuchtete Erscheinung anerkennen. Ihnen fehlte eben die „Form". Und gerade, weil ihm das Natürliche als das Göttliche erschien, mußten die indischen Götterbilder auf ihn als im eigentlichen Sinne heidnisch und unheilig, als Blasphemie des Göttlichen wirken.

Nehme sie niemand zum Exempel,
Die Elefanten- und Fratzentempel!
Mit heiligen Grillen trieben sie Spott,
Man fühlt weder Natur noch Gott.

Die letzte Zeile dieser Strophe zeigt deutlich, wie klar sich Goethe der Kluft bewußt war, die ihn von der Kunst Indiens trennte.

Und noch aus einem anderen Grunde mußte Goethe die mythologische Plastik Indiens ablehnen. Außer ihrer, oder vielmehr in ihrer Unnatur und Formlosigkeit stößt ihn besonders noch die Unmenschlichkeit ihrer Götterbilder ab.

Gott hat den Menschen gemacht
Nach seinem Bilde;
Dann kam er selbst herab,
Mensch, lieb und milde.

Barbaren hatten versucht,
Sich Götter zu machen;
Allein sie sahen verflucht,
Garstiger als Drachen.

Wer wollte Schand' und Spott
Nun weiter steuern,
Verwandelte sich Gott
Zu Ungeheuern?

Goethes Religiosität ist nicht ein Streben nach transzendenten Erkenntnissen, sondern vielmehr das Bedürfnis nach Anschauung, nach dem heiter-beruhigenden Sehen der Göttlichkeit. Er, der Ideen mit Augen sah, mußte auch die höchste aller Ideen sehen können. Die Natur war ihm der Gottheit Leib, wie Gott die Seele der Natur war. Er wird so der Feind jedes religiösen Anthropomorphismus. Die Auffassung Gottes als Persönlichkeit kannte er nicht, und damit fehlte ihm auch die Möglichkeit, sich ein Bild

von Gott, ein Porträt Gottes zu schaffen. „Wenn der Mensch sich aber, gemäß seiner religiösen Bildung, ein Bildnis der Gottheit schafft, so gebe er ihm die Form desjenigen Wesens, das auf den Gipfel der Natur gestellt ist.“ Und die höchste Form, in der sich für Goethe die Gott-Natur offenbart, ist die Natürlichkeit des reinen Menschen. „Wenn die gesunde Natur des Menschen“, sagt er in ‘Winckelmann’, „als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein schönes freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern.“

Es ist verständlich, daß der Natur und Mensch so empfindende Goethe in den Statuen der Antike die Forderungen erfüllt fand, die er an Götterbilder stellte. Hier sah er die Naturform und sah sie sanft gesteigert über das Menschliche hinaus, einer übermenschlichen Vollendung und Verklärung genähert, ohne daß dadurch das Irdische der Gestalt auch nur getrübt wurde. Und er sah die Schönheit dieser Wesen, die ihm weder ein Kanon, eine äußere leere Form, noch bloßer Sinnenreiz, sondern „die Manifestation geheimer Naturgesetze“ war, „die uns ohne dessen Erscheinung ewig verborgen geblieben wären“. Die vielarmigen und vielköpfigen Götterbilder Indiens, Menschenleiber mit Elefantenköpfen und Schlangengliedern, konnten ihm den Anblick solch göttlich-schöner Menschlichkeit nicht gewähren. Der Leib war zum Naturwidrigen verzerrt, Fratzen, dumpfe, stumpfe Tiergesichter wuchsen an der Stelle des edlen Antlitzes. „Lassen Sie mich gestehen“, schreibt er an Windischgraetz über das ‘Ramayana’ und seine Fabelwesen, „daß wir andern, die wir Homer als Brevier lesen, die wir uns der griechischen Plastik als der dem Menschen gemäßesten Verkörperung der Gottheit, mit Leib und Seele hingeben, daß wir, sag ich, nur mit einer Art von Bangigkeit in jene grenzenlosen Räume treten, wo sich uns Mißgestalten aufdrängen, und Ungestalten verschweben und verschwinden.“

IV.

Wenn es das Eigengesetz seiner Persönlichkeit ist, was Goethe nötigt, sowohl die Plastik Indiens abzulehnen als die Griechenlands anzuerkennen, so gehorcht er demselben Gesetz, wenn er eine bestimmte Gruppe indischer Dichtungen aufs höchste bewundert. Die

Grundeigentümlichkeit seines Wesens, die Fähigkeit, in absoluter Kongruenz Sinnliches als geistig und Geistiges als sinnlich zu erleben, macht ihn zum großen Beispiel menschlicher Totalität. Das Aus- und Nebeneinander von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille ist in ihm eine Einheit. Er stellt nicht eine in sich harmonische Entwickelung dieser seelischen Kräfte, ein schönes Gleichgewicht dieser Anlagen dar, vielmehr ist seine Eigenart und menschlich hohe Bedeutung darin zu sehen, daß von allen diesen Seelenvermögen eines im anderen, eines das andere ist. Geistigkeit ist für ihn nicht anders möglich als in der Kategorie der Sinnlichkeit, wie auch Sinnliches für ihn nur die Ausdrucksform des Geistigen ist. Sein Wille ist zugleich Gefühl, sein Gefühl zugleich Wille. Auch die Art seines Denkens ist durch dieses sein individuelles Gesetz bestimmt. Denn es ist für ihn charakteristisch, daß er die wesentliche Bedeutung der Dinge nicht erst durch begriffliche Vermittelung wahrnahm, sondern daß sein Sehen — oder wie man seine Art der Wahrnehmung mit ihm wohl besser nennt: daß sein Schauen[1]) zugleich eine intellektuelle Funktion ist. Es war gestaltend, weil es in dem Sinnlich-Wirkenden zugleich das Geistige sah, das von anders gearteten Naturen in der unanschaulichen Form des Begriffes erkannt wird.

Klarheit der Weltanschauung — das war in höchst wörtlichem Sinne für Goethe eine visuelle Angelegenheit. Das Sehen der Welt war für ihn Kenntnis der Welt und ihre Übersichtlichkeit die Erkenntnis ihrer Ordnung und Gesetzmäßigkeit. „Das Auge war vor allen andern das Organ, womit ich die Welt faßte," sagt er von sich, und all sein Erkennen war tatsächlich ein Ein-sehen. Dieses große Schauen war sein ganzes Leben hindurch wirksam, und sein fortwährendes Streben, sich die Welt durch Anschauung zum Bewußtsein zu bringen, war nicht willkürliche Neigung, sondern tief gesetzlicher Zwang seiner Natur. Daher sind die Worte, die der Neunundsiebzigjährige zu Eckermann sagt, daß er nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei, wohl mehr als der Ausdruck einer flüchtigen Stimmung und wohl auch mehr als die Sehnsucht des Alters nach den glücklichen Tagen der Jugend. Wir spüren es ja heute noch, daß der stärkste Zauber Italiens und seiner Kunst in der reinen Schaubarkeit besteht, in die alles Seiende über-

[1]) Vgl. Maximen und Reflexionen. Hg. von Max Hecker, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 21, S. 114. Nr. 533.

führt ist. Diese beglückende Sichtbarkeit der Welt, dieses Bewußtsein, „wie schön sich die weltlichen Dinge gegeneinander verhalten", fand Goethe in den Werken der Antike wieder. Der eigentliche Grund seines „Klassizismus" ist wohl eine Verwandtschaft seiner Natur mit dem Geiste des Griechentums. Das Gesetz seines Wesens nötigte ihn, sich eine anschauliche, sinnlich-geistige Welt zu schaffen, von gleicher Struktur wie die griechische, aber aus anderen, eigenen, goethischen Elementen. Die neuerdings beliebt gewordene Ansicht, als sei der junge Goethe, der Straßburgs gotischen Dom bewunderte, durch Italien und die Antike in der Geradlinigkeit seiner Entwickelung gestört worden, ist eine Umdeutnng der Tatsachen aus dem an gotischem Wesen sich erregenden Geiste unserer Zeit heraus.

So fühlte sich denn Goethe zu den Formungen des indischen Geistes hingezogen, die der Wirklichkeit nahe blieben, die die Naturform nicht phantastisch verzerrten, sondern in ihr das Walten menschlicher Göttlichkeit und göttlicher Menschlichkeit offenbarten.

Kalidas' und andre sind durchgedrungen;
Sie haben mit Dichterzierlichkeit
Von Pfaffen und Fratzen uns befreit.
In Indien möcht ich selber leben,
Hätt' es nur keine Steinhauer gegeben.
Was will man denn vergnüglicher wissen!
Sakontala, Nala, die muß man küssen;
Und Megha-Duta, den Wolkengesandten,
Wer schickt ihn nicht gerne zu Seelenverwandten?

Als Goethe, seine Jugend mit den Augen des reif gewordenen Mannes überschauend, ihre Geschichte schrieb, bemerkt er, daß sein Gefallen an den Fabelgestalten des 'Ramayana' wie dem Affen Hanuman nicht fruchtbar geworden ist, d. h. keine wesentliche Bedeutung für ihn gehabt hat. „Diese unförmlichen und überförmlichen Ungeheuer konnten mich nicht eigentlich poetisch befriedigen; sie lagen zu weit von dem Wahren ab, nach welchem mein Sinn unablässig hinstrebte." Ebenso wie die Gestalten nordischer Götter und Helden, „entzogen sie sich doch ganz dem sinnlichen Anschauen". Gegen „alle diese kunstwidrigen Gespenster" wurde sein Sinn für das Schöne, das für ihn ja Seelengestalt war, auf das sicherste durch Homer geschützt, der damals in einem neuen Lichte vor ihm aufging. Er sah in seinen Gedichten „nicht mehr ein angespanntes und aufgedunsenes Heldenwesen, sondern Natur und die Wahrheit einer uralten Gegenwart". Und dieser Sinn für das rein und natürlich Menschliche, das zugleich als Offenbarung

höchster Kräfte „wahr" ist, dieser Sinn. der ja für Goethe überaus charakteristisch ist, findet seine Bestätigung in den Werken Kalidasas, der 'Sakuntala' und dem 'Megha-Duta', und in Yajadevas 'Gitagovinda'.

Goethe kann Kalidasa nicht hoch genug preisen:

Will ich die Blumen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Will ich, was reizt und entzückt, will ich, was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakontala, dich, und so ist alles gesagt.

Als Chézy ihm seine Prachtausgabe der Sakuntala übersandt hatte, dankt er ihm mit den Worten: „Das erstemal, als ich dieses unergründliche Werk gewahr wurde, erregte es in mir einen solchen Enthusiasmus, zog mich dergestalt an, daß ich es zu studieren nicht unterließ, ja sogar zu dem unmöglichen Unternehmen mich getrieben fühlte, es, wenn auch nur einigermaßen, der deutschen Bühne anzueignen. Durch diese, wenngleich fruchtlosen Bemühungen, bin ich mit dem höchstschätzbaren Werke so genau bekannt geworden, es hat eine solche Epoche in meinem Lebensgange bestimmt, es ist mir so eigen geworden, daß ich seit dreißig Jahren weder das Englische noch das Deutsche je angesehen. . . Ich begreife jetzt erst den überschwänglichen Eindruck, den dieses Werk früher auf mich gewann. Hier erscheint uns der Dichter in seiner höchsten Funktion, als Repräsentant des natürlichsten Zustandes, der feinsten Lebensweise, des reinsten sittlichen Bestrebens, der würdigsten Majestät und ernstesten Gottesbetrachtung: zugleich aber bleibt er Herr und Meister seiner Schöpfung, daß er gemeine und lächerliche Gegensätze wagen darf, welche doch als notwendige Verbindungsglieder der ganzen Organisation betrachtet werden müssen".

Was Goethe so anzieht, ist also die Darstellung der „natürlichsten Zustände", die aber hier in die Region gesteigerter Menschlichkeit poetisch erhöht sind: „ein ganz gewöhnliches Naturschauspiel durch Götter und Götterkinder aufgeführt". Den gleichen Charakter wie die 'Sakuntala' hat auch Kalidasas 'Megha-Duta'. Der Held der Dichtung ist ein aus dem nördlichen Indien ins südliche verbannter Höfling, der einer nach Norden ziehenden Wolke Grüße an seine zurückgebliebene Gattin aufträgt. Er beschreibt ihr genau den Weg, den sie zu ihr zu nehmen hat. Auch hier sind alle Empfindungen, alle Motive, alle Zustände durchaus menschlich, und die halbgöttliche Natur des Helden dient wohl nur dazu, dem Dargestellten gewichtigere Bedeutsamkeit zu geben.

Und schließlich handelt es sich auch in der dritten, von Goethe gepriesenen Dichtung, der 'Gitagovinda' des Yajadeva, um menschlichste Gefühle, die wiederum in höherer Sphäre empfunden werden. Die Durchdringung von Menschlichkeit und Göttlichkeit wird in diesem Gedicht, das von der Liebe des Gottes Krishna zu der Hirtin Radha, ihrer Entzweiung und Vereinigung handelt, besonders deutlich. Das Gedicht ist mit Recht dem Hohen Liede der Bibel verglichen worden[1], weil es diesem nicht nur im Stoff und seiner Behandlung, sondern vor allem in der mystischen Deutung seiner Erotik ähnlich ist. Da es mit natürlich-freier Selbstverständlichkeit auch Situationen schildert, die prüde Engländer verletzen mußten, hatte Jones, der die 'Gitagovinda' ins Englische übersetzte, ausgelassen, was ihm für seine Nation zu lüstern und zu kühn erschien. Karl Theodor von Dalberg, der Jones' Übersetzung ins Deutsche übertrug, verdarb das Gedicht noch mehr, so daß Goethe ihn in einem Brief an Schiller „einer pfuscherhaften Sudelei" anklagt. In seiner Vorsicht alles Bedenkliche fortzulassen, „versteht er auch sehr schöne unschuldige Stellen gar nicht und übersetzt sie falsch." Goethe möchte „das Ende, das hauptsächlich durch den deutschen Mehltau verkümmert worden ist", neu übersetzen. Es ist klar, daß ihm die Verstümmelung einer Dichtung, die in der Auffassung der menschlichen Natur seinen 'Römischen Elegien' eng verwandt ist, besonders zuwider sein mußte.

V.

Das Gesetz, nach dem Goethe unter den Schöpfungen der indischen Kultur auswählte, war das Gesetz seiner eigenen Persönlichkeit. Er erkannte an, was ihm gemäß war und lehnte ab, was nicht zu ihm paßte. Der Grundakkord seines Wesens tönt aus der gesamten Welt Goethes wider, und mag auch das einzelne Element dieser Welt aus dem Orient oder Okzident stammen, stets ist es goethisch schon in sich. Mit der Assimilation von Lebensstoff — mag sie auch unter noch so starker Regung vor sich gegangen sein — nahm Goethe niemals eine neue Lebenskraft in sich auf; die Berührung mit der Welt weckte und förderte bald stürmisch, bald sanft nur die Kräfte seines Wesens. Was er erlebte, war im Grunde gleichgültig, weil er in allem nur sich selbst erlebte.

So bot auch Indien ihm nichts Neues. Er fand in ihm nur eine Bestätigung seiner selbst. Kalidasas Werke spiegelten ihm, in indischem Kolorit, seine eigene Art zu leben wider. Daß Goethe

sich dieser egozentrischen Einstellung dem Fremden gegenüber bewußt war, zeigt ein Brief an den Grafen Uwarow, der in Rußland eine orientalische Gesellschaft gegründet hatte. Goethe sagt im Hinblick auf ihre Tätigkeit: „So muß denn freilich eine neue Welt entspringen, wo wir in größerer Fülle wandeln und das Eigentümliche unseres Geistes stärken [!] und zu neuer Tätigkeit auffrischen können."

Unter den Werken Goethes sind also die indischen Charakters nur insofern indisch, als sie zugleich goethisch sind. Den Stoff seiner Balladen 'Der Gott und die Bajadere' und 'Der Paria' fand er, wie gesagt, in Sonnerats 'Reise nach Ostindien und China'. Niedergeschrieben wurden die Gedichte erst später, 'Der Gott und die Bajadere' im Balladenjahr 1797, 'Der Paria' in endgültiger Form sogar erst 1824. Über sie äußert er sich folgendermaßen: „Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uralt-geschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften. Ich will hiervon nur die Braut von Korinth, den Gott und die Bajadere, den Grafen und die Zwerge, den Sänger und die Kinder und zuletzt noch den baldigst mitzuteilenden Paria nennen." Dieses langsame Reifen der Dichtungen ist wohl ein sicheres Zeichen dafür, wie vertraut Goethe ihr ideelicher Gehalt war. Es gab in ihnen nichts, was ihm auf der Seele brannte, was ihm eine Lebensfrage bedeutete, ihm problematisch, eine neue, unbekannte Erfahrung war, die gestaltend gelöst oder schaffend eingeordnet werden mußte. Er besaß die Idee als sicheres Eigentum. Von den zahlreichen Fabeln und Legenden, die Goethe in Sonnerats Reisebeschreibung las, wurden gerade diese beiden in ihm fruchtbar, weil er in ihnen eine Resonanz seines Weltgefühls hörte. So konnte ihm auch der Stoff sofort zur Gestalt werden: er nahm ihn bereits ideenhaft durchleuchtet in sich auf. Das Kunstwerk war fertig; was noch zu tun übrig blieb, war, seinen prägnanten Ausdruck im Wort zu finden, ein Prozeß, der bald schneller, bald langsamer vor sich geht. So wirkt im Erlebnis die Individualität bestimmend mit, ja, das Erlebnis wird durch sie, nicht die Individualität durch das Erlebnis bestimmt. Den stofflichen Leib der Idee, den Goethe sonst hätte erfinden müssen,

fand er hier im wesentlichen fertig vor, — das ist alles was Indien ihm gab.

Es fällt nicht schwer nachzuweisen, daß die Ideen seiner beiden indischen Balladen eigentümlich goethisch sind, daß sie insbesondere ihm angehören, ehe er Sonnerat kennen lernte. Es sind dies diejenigen Jahre, in denen der enge Verkehr mit Herder die Idee der Humanität in ihm entwickelte und in denen er an den Stanzen der 'Geheimnisse' arbeitete. Das beglückende Bewußtsein von der Güte der reinen Mensch-Natur und ihrer Göttlichkeit war in ihm reif geworden und das gläubige Vertrauen auf ihre sieghafte, klärende Kraft. 1779 war der erste Prosaentwurf der 'Iphigenie' entstanden, des Dramas, dessen Sinn Goethe später in der Formel aussprach:

Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit.

Wie Iphigenie ein Beispiel dieser Lehre ist, so ist es auch die Bajadere. Die entscheidende Wandlung, die die Dirne über sich selbst hinaus zur Gattin erhebt, geben die Verse an:

Und des Mädchens frühe Künste
Werden nach und nach Natur.

Auch hier löst die Güte und Stärke des menschlichen Wesens die Bajadere aus der Niedrigkeit ihrer Art:

Der Göttliche lächelt: er siehet mit Freuden
Durch tiefes Verderben ein menschliches Herz.

Die ursprüngliche Reinheit der Natur durchdringt die Verlorene und rettet sie so. Die Idee dieser Legende ist also durchaus goethisch, sie ist keineswegs indisch. Und auch ihre Form hat in zwei bedeutsamen Momenten eine Umwandlung ins Europäische erfahren. Die Bajadere ist, völlig unindisch, als Dirne aufgefaßt, und ferner läßt Goethe das Weib den Flammentod erleiden, während die indische Fabel den Fremdling sich gerade in dem Augenblick als Gott offenbaren läßt, als die Bajadere sich in die Flammen stürzen will. Die Vollendung ihres Schicksals, die opfernde, letzte Hingabe des Weibes an den Gatten, mit der die Bajadere ihre neue Würde im höchsten Sinne beweist, erscheint uns tragisch notwendig und befriedigender als der versöhnliche Schluß der fremden Fassung, der wahrscheinlich der Eigenart indischen Wesens mehr entsprechen wird.

Gerade die Selbstverständlichkeit dieses Stoffes und seiner ideelichen Struktur ist es wohl gewesen, was Goethe seiner Aus-

prägung im Wort gegenüber so gelassen sein ließ. In gewissem Sinne aktuell wurde ihm die Fabel erst später, als er Christiane kennen gelernt und zu sich genommen hatte. Nun hatte er an einem konkreten Fall etwas dem Schicksal der Bajadere Entsprechendes: die Wandlung der Geliebten zur Gattin wahrnehmen können und damit war ihm auch die Idee der Dichtung wieder und nun erst eigentlich anschaulich-lebendig geworden. Zwei der 'Venezianischen Epigramme', Nr. 71 und 72, enthalten Motive aus der großen Ballade, nur ist ihre Stimmung hier leichter und heiterer als die großartige Würde ihrer späteren Fassung:

Heilige Leute, sagt man, sie wollten besonders dem Sünder
Und der Sünderin wohl. Geht's mir doch eben auch so.

„Wär' ich ein häusliches Weib, und hätte, was ich bedürfte,
Treu sein wollt' ich und froh, herzen und küssen den Mann."
So sang, unter andern gemeinen Liedern, ein Dirnchen
Mir in Venedig, und nie hört' ich ein frömmer Gebet.

Hier ist halb ein Scherz, was in der Ballade Ernst geworden ist. Es ist demnach durchaus möglich, daß die Beziehung zu Christiane ihr das innere Leben gegeben hat. Goethe mußte das Drückende seiner Verbindung mit einem so rangungleichen Wesen auf die Dauer empfinden, und mag er sich die Not, die sich für ihn daraus ergab, eingestanden haben oder nicht, gestaltend wird er in dieser Ballade ihren Sinn und damit ihre Lösung gefunden haben:

Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Auch für die Lehre des 'Paria' lassen sich Belege in den Äußerungen Goethes aus den Weimarer Jahren finden. In diesem Gedicht handelt es sich ebenso wie in 'Der Gott und die Bajadere' um die Heiligsprechung alles Menschlichen. Was die Worte

Ihm ist keiner der geringste ...
Denn du lässest alle gelten ...
Alle hast du neu geboren ...

verkünden, klingt bereits in dem Briefe an Charlotte von Stein vom 4. Dezember 1777 an: „Wie sehr ich wieder auf diesem dunklen Zug [der Harzreise] Liebe zu der Klasse von Menschen gekriegt habe, die man die niedere nennt, die aber gewiß für Gott die höchste ist!" Sogar noch früher läßt sich diese Auffassung des Menschlichen nachweisen; am 1. Juni 1774 schreibt Goethe an Schönborn: „Ich habe bei dieser Gelegenheit [einem Feuer in der

Judengasse] das gemeine Volk wieder kennen gelernt, und bin aber- und abermals vergewissert worden, daß das doch die besten Menschen sind.“ Und ähnlich findet Werther „Liebe, Treue und Leidenschaft in ihrer größten Reinheit unter der Klasse von Menschen, die wir ungebildet, die wir roh nennen“. Wieder zeigt es sich also, daß Goethe die indische Fabel keine neue Erkenntnis der menschlichen Natur brachte, sie war ihm nicht mehr als eine willkommene, neue, symbolische Form für etwas seit langem sicher Erkanntes. Auch sie behält er viele Jahre in der Erinnerung, und als er sie endlich, nach 40 Jahren, in die sprachliche Form bringt, da ist es wieder ein besonderer Anlaß, der ihn bei der andern indischen Legende zur letzten Bildung des Gedichtes antreibt. Zwar schreibt er am 1. Januar 1817 an Zelter, daß die „Ballade“ abgeschlossen sei. „Das Gebet des Paria dagegen hat noch nicht parieren wollen.“ Doch ergibt sich aus den Tagebüchern, daß Goethe im Dezember 1821, dann im Juni, Oktober und Dezember 1822 und schließlich im März 1823 an dem Gedichte wieder arbeitet. Nun wurde 1821 in der Comédie française Casimir Delavignes Tragödie ‘Le paria’ mit großem Erfolg aufgeführt. Auch Goethe lernte das Drama kennen und empfiehlt in seinem Aufsatze ‘Die drei Paria’, „dies sehr schön gedachte, wohl durchgeführte Stück den Lesern“. 1823 erschien dann Michael Beers Trauerspiel ‘Der Paria’. Goethe schätzte auch dieses Werk sehr. Er sorgte für eine möglichst gute Aufführung in Weimar und schrieb einen auf das Stück vorbereitenden Aufsatz, der dem Theaterzettel beigefügt wurde.

Das Interesse für den Zustand der Pariakaste konnte ihm natürlich Idee und Stoff der Ballade nicht so lebendig werden lassen wie die persönlichen Erfahrungen mit Christiane das Erlösungsmotiv der ‘Bajadere’. ‘Der Paria’ wirkt denn auch als sei er mehr aus geistigem Wissen denn aus sinnlicher Anschauung gedichtet. Und deshalb ist es wohl auch nicht zufällig, daß seine äußere Form auf eine Überlegung zurückgeht und sich nicht von selbst gebildet hat. Goethe sagt am 1. Dezember 1831, daß der ‘Paria’ gleich als Trilogie mit Intention gedacht und behandelt sei, im Gegensatz zu der Trilogie der Leidenschaft und dem Junggesellen und der Müllerin, die „zufällig“ und nach und nach eine Trilogie wurden.[1])

---

[1]) Was Goethe sonst an Werken indischen Charakters schuf, ist hier bedeutungslos, umsomehr, als das „indische Gedicht“ ‘An Sami’ zu Unrecht in den Werken Goethes steht, es stammt nicht von ihm (Goethes Werke. Weimarer Ausgabe 1. Abt. 5, 2 S. 245). Das Vorspiel auf dem Theater zu ‘Faust’ benutzt

VI.

Die Beziehungen Goethes zu China sind nicht so mannigfach wie seine Beziehungen zu Indien. Zwar gibt es keine Epoche in seinem Leben, in der nicht Chinesisches ihm irgendwie bemerkenswert wurde, aber verständlich und damit zugleich bedeutungsvoll und fruchtbar wurde ihm diese Kultur erst im hohen Alter.

Dem jungen Goethe wurden frühzeitig chinesische Motive durch das Kunstgewerbe des Rokoko vermittelt. In dem Hause am Hirschgraben befanden sich Peking-Tapeten — der Königsleutnant spricht von ihnen — und in der Werkstatt des Malers Nothnagel sah der Knabe, wie chinesische Blumen auf Wachstuch gedruckt wurden. Dieses rokokohafte China war dem jungen Goethe gründlich zuwider. Über „gewisse chinesische Tapeten“, die er verworfen, und einige schnörkelhafte Spiegelrahmen, die er getadelt, gerät er mit seinem Vater in einen heftigen Streit, der seine Abreise nach Straßburg beschleunigt. Auch in der Rezension des Göttinger Musenalmanachs von 1773 in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen wird eine Elegie Unzers 'Von-Ti bei Tsinnas Grabe', die chinesische Worte verwendet, als „chinesischer Schnickschnack“ geringschätzig abgetan. Wenn auch Merck diese Rezension geschrieben hat, so kann ihr Urteil doch als typisch für die Anschauungen Goethes hingenommen werden, weil diese Rezensionen von den Freunden ja gewissermaßen gemeinsam verfaßt wurden. Diese Ablehnuug des Chinatums hängt mit der Ablehnung des Rokoko überhaupt zusammen, als dessen Element, rationalisiert und verniedlicht, es Goethe begegnete. Als Goethe diese gesellschaftlichen und ästhetischen Regeln und Konventionen sprengte, alles Verschnörkelte und Vernünftelnde verwarf und nur das anerkannte, was Ausbruch innerer Kraft und Fülle war, da stand er dem chinesischen Wesen so fern wie niemals später. Er konnte damals nicht die Tiefe einer Weltanschauung verstehen, die die Norm zum Ideal erhebt und die Vollendung in der Ausprägung des Naturgemäßen sieht. Solange er sein Ich als Protest gegen die Welt empfand, konnte sich sein Gefühl wohl in Mahomet und Prometheus, den

---

eine technische Eigentümlichkeit des indischen Dramas. Im Unterschied zu Kalidasa, seinem Vorbild, lockert Goethe den Zusammenhang mit der Tragödie. Eine geistige Bedeutsamkeit hat diese Übernahme eines bequemen dramatischen Mittels wohl nicht. — Hier sei auch auf Goethes Aufsatz 'Indische und Chinesische Dichtung' (1821) hingewiesen, der natürlich oben verwertet wurde.



Empörern, symbolisieren, nicht aber in Konfucius, dem Weisen. Ehe er nicht Frieden mit der Welt geschlossen und sich als eingeordnet in die ewigen Zusammenhänge des Kosmos empfinden gelernt hatte, mußte China ihm bedeutungslos bleiben. Wenn in den 'Ephemerides' auch die Namen der alten heiligen Bücher Chinas sich finden, — eine wesentliche Wirkung haben sie auf ihn nicht haben können, selbst wenn er sie wirklich gelesen haben sollte.

Die folgenden Jahre bringen Goethe Chinesisches häufiger nahe. 1779 waren chinesische Glasbilder in Deutschland bekannt geworden, die Szenen aus dem Werther darstellten. Goethe gedenkt ihrer in den Venezianischen Epigrammen. Die Tagebuchnotiz vom 10. Januar 1781: „Kam ♃ [der Herzog]. In den Briefen übers Studium der Theologie gelesen. O Ouen Ouang!" deutet darauf hin, daß Goethe Du Haldes 'Descriptions de la Chine' kennen gelernt hatte, das unter dem Titel 'Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reiches' (4 Bände, 1747/49) ins Deutsche übersetzt worden war. In Weimar wurde es viel gelesen, Freiherr von Seckendorff entnahm ihm den Stoff zu mehreren Novellen.[1]) 1786 sieht Goethe dann auf der italienischen Reise im Kabinett des Cavaliere Borgia zwei chinesische Tuschkästchen, auf denen die Zucht der Seidenraupe und der Reisbau abgebildet war, „beides höchst naiv genommen und ausführlich dargestellt". 1788 hatte er die kostbaren chinesischen Teppiche aus der päpstlichen Sammlung vor Augen. Bei der Belagerung von Mainz bekommt er in einer alten Sammlung von Kuriositäten auch chinesische Tassen zu Gesicht, doch hat nichts von alledem Goethe interessiert. Denn er faßte auch jetzt noch immer China in der Perspektive des Rokoko auf, wie das Gedicht 'Der Chinese in Rom' (1796) zeigt. Es ist in der Xenienstimmung entstanden und deutet auf Jean Paul, der sich zu Knebel „arrogant" über Goethes neueste Dichtungen geäußert hatte. In diesen Versen ist das Chinesentum mit der Leichtigkeit und Zierlichkeit seiner Bauten in Gegensatz gestellt zu den Gebäuden Roms, die neben dem luftigen Gespinst der exotischen Architektur zwar schwer und lästig erscheinen, aber dennoch das „Echte, Reine und Gesunde" darstellen.

---

[1]) Biedermanns Versuch, in 'Tschao schi ku öhrl', einem von Du Halde mitgeteilten chinesischen Drama, die Quelle des 'Elpenor' nachzuweisen (Goethe-Forschungen 1, 119ff., 2, 138ff., 3, 176ff.) stützt sich nur auf ganz allgemeine Ähnlichkeiten der chinesischen und goethischen Dichtung, übersieht ihre Verschiedenheit und überzeugt nicht.



Doch bald bekam Goethe „eine gute Idee von dem Scharfsinn der Chinesen“. In dem 'Neupolierten Geschichts-, Kunst- und Sittenspiel' des Erasmus Francisci las er 1798 das Gespräch eines chinesischen Gelehrten mit einem Jesuiten, in dem jener sich als „schaffender Idealist“, dieser sich als Reinholdianer zeigt. Goethes Sympathien gehören dem Chinesen; er schickt das Gespräch alsbald an Schiller.[1])

1813, inmitten der bedrohlichen politischen Wirren, widmet sich Goethe „mit ernstlichem Studium“ dem chinesischen Reich. An Knebel schreibt er, daß er sich dieses wichtige Land gleichsam aufgehoben und abgesondert habe, um sich im Falle der Not dahin zu flüchten. Wenn ihm also damals der Wert der chinesischen Kultur bereits bewußt gewesen ist, so bedeutete ihm ihr Studium doch kaum mehr als „Opium für die Zeit“, wie er zu Luise Seidler sagte. „Wenn sich in der politischen Welt irgendein ungeheueres Bedrohliches hervortat, warf ich mich eigensinnig auf das Entfernteste“, bemerkt er in den Annalen von 1817. Auch die nächste Zeit hindurch hält sein Interesse an China an,[2]) dann lenkt die Arbeit am 'West-östlichen Divan' ihn auf das vordere Asien. „China und Japan hatte ich“, so schreibt er 1815 an Schlosser, „vor einem Jahre fleißig durchreist und mich in jenem Riesenstaate ziemlich bekannt gemacht. Nun will ich mich innerhalb der Grenzlinien Timurs halten, weil ich dadurch an einem abermaligen Besuch im jugendlichen Palästina nicht gehindert werde.“

Im Herbst 1817 zieht ihn das ferne Asien wieder an. Er liest das Drama 'Lao seng öhrl' und sendet es an Knebel mit den Worten: „Hier das chinesische Drama, das anfangs nicht munden will, das aber, wenn man es mit Ruhe durchliest, und zuletzt überschaut, als ein höchst merkwürdiges und verdienstvolles Werk muß angesprochen werden.“ Und in dem Aufsatz 'Indische und chinesische Dichtung' schreibt er darüber: „Hier ist das wahre

---

[1]) Vgl. die Briefe an Schiller vom 3., 6. und 13. Januar 1798. Nach dem Briefe Schillers vom 24. Januar 1796 las Goethe damals auch einen chinesischen Roman, vermutlich 'Hao kiu tschuen'. Vgl. Biedermann 1, 113f.

[2]) Wilhelm Grimm schreibt am 14. Oktober 1815 an seinen Bruder Jacob, daß Goethe die „Hao Kiöh Tschwen“ lese und erkläre (Goethe-Jahrbuch 1, 339). 'Hau kiou Chooan or The Pleasing History' (London 1761, deutsch von Murr, Leipzig 1766) lernte Goethe wahrscheinlich schon im Januar 1796 kennen, er wollte ihn damals bearbeiten (vgl. Schillers Brief an Goethe vom 24. Januar), überließ die Arbeit aber Schiller, der 1801 und 1802 mit dem Buchhändler Unger wegen der Übersetzung verhandelt.



Gefühl eines alternden Mannes, der ohne männlichen Erben abscheiden soll, dargestellt, und zwar gerade dadurch, daß hervortritt, wie er der schönsten Zeremonien, die zur Ehre des Abgeschiedenen landesüblich verordnet sind, wo nicht gar entbehren, doch wenigstens sie unwilligen und nachlässigen Verwandten überlassen soll. Es ist ein ganz eigentliches, nicht im Besonderen, sondern ins Allgemeine gedichtetes Familiengemälde." Er vergleicht es mit Ifflands 'Hagestolz', „nur daß bei dem Deutschen alles aus dem Gemüt oder aus den Unbilden häuslicher und bürgerlicher Umgebung ausgehen konnte, bei den Chinesen aber außer denselben Motiven noch alle religiösen und polizeilichen Zermonien mitwirken." Es ist also bei diesem Schauspiel wie bei den indischen Dichtungen wieder das Typische des dargestellten Gefühls, die „Wahrheit und ewige Gegenwart" des Menschlichen, was Goethe an dem Werke hervorhebt.

Erst dem Greise aber erschließen die Zeugnisse der chinesischen Kultur ihren Geist ganz. 1827 spricht er es aus, „daß es sich trotz aller Beschränkungen in diesem sonderbar-merkwürdigen Reiche noch immer leben, lieben und dichten lasse". Außer den 'Gedichten hundert schöner Frauen', die er in 'Kunst und Altertum' anzeigt, liest er in diesem Jahre 'Chinesic Courtship in verse'[1]) von Peter Pering Thoms (Macao 1824) und den Roman 'Ju-Kiao-Li où les deux cousines', übersetzt von Rémusat. Über diesen äußert er sich zu Eckermann: „Die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir, und man fühlt sich sehr bald als ihresgleichen, nur daß bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht. Es ist bei ihnen alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung, und hat dadurch viel Ähnlichkeit mit meinem 'Hermann und Dorothea' sowie mit den englischen Romanen des Richardson. Es unterscheidet sich aber wieder dadurch, daß bei ihnen die äußere Natur neben den menschlichen Figuren immer mitlebt." Jetzt ist ihm China nicht mehr toter Stoff, sondern er spürt nun die Kräfte, die in ihm wirken. Und diese Kräfte sind wieder die des schönen Menschen, er fühlt sie auch in sich lebendig und kann nun in den 'Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten' noch einmal jene Verschmelzung von Orient und Okzident vornehmen, die er im 'West-östlichen Divan' zwischen Hafis und sich vollzog.

---

[1]) Biedermann sieht in 'Chinesic Courtship' (deutsch von Heinrich Kurtz 'Das Blumenblatt' 1836) die Quelle der „Jahres- und Tageszeiten" (Goethe-Forschungen 2, 426 ff.). Er stützt sich auch hier auf äußerlichste Ähnlichkeiten.



VII.

Der 'West-östliche Divan' und die 'Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten' stimmen in der Tendenz des Lebensgefühls auffällig überein. Dort wie hier wird die Lebenshaltung gepriesen, die das Dasein in Weisheit genießt. Wenn es in der 'Hegire' hieß:

Unter Lieben, Trinken Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen

so hatte Goethe nun auch China als ein Reich erkannt, in dem es sich „leben, lieben und dichten“ lasse, und dementsprechend heißt es in den chinesischen Gedichten kaum anders als im 'Divan':

Und am Wasser und im Grünen
Fröhlich trinken, geistig schreiben,
Schal' auf Schale, Zug in Zügen.

Den eigentlichen Gehalt der exotischen Dichtungen Goethes bildet die Darstellung einer solchen allgemeinen Art zu leben. Er sucht in allen zeitlichen Sondererscheinungen, in allen räumlichen Sonderformen das „ewige“ Leben, das Urphänomen menschlichen Daseins — eine allgültige Gesinnung, die sich in den verschiedensten volklichen Sonderungen gleichmäßig offenbart. Hinter dem Ausdruck dieser Urform tritt die Schilderung des eigentlich Fremdartigen, des ethnisch Bedingten weit zurück. An der stofflichen Aneignung, der technischen Nachahmung des Exotischen liegt Goethe nichts. Nur wo er die fremden Formen geistig durchdrungen, ihre seelischen Gründe erkannt und das Lebensgefühl, dem sie entsprungen, als das seine wiedererkannt hat, da verwendet er das Fremde, das ihm nun eigentlich nicht mehr fremd ist. Nicht Ideen, die er dem exotischen Wesen entnahm, sondern Ideen, die er in selbsterlebter Wirklichkeit erkannt hatte, zogen ihn an fremden Kulturen an. Ihm war nicht wie dem Grafen Keyserling die Reise um die Welt der kürzeste Weg zu sich selbst, sondern umgekehrt, der gerade Weg aus sich selbst führte ihn um die Welt.

So ist auch in den 'Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten' das chinesische Kolorit nur schwach angedeutet. Goethe nennt sich einen Mandarinen, der „satt zu herrschen, müd' zu dienen“, sich des „Nordens“ — Peking heißt wörtlich übersetzt „Nordhof“ — entschlagen will. Narzissen und Pfau wird man kaum als besonders exotisch empfinden, selbst die „indischen Gänse“ waren in Europa nicht unbekannt. Das „bunte Dach“ ist eine uns durchaus geläufige Eigenart chinesischer Architektur, die in den Gärten bei dem Bau

von Pagoden oft nachgeahmt worden ist. So sind die 'Jahres- und Tageszeiten' noch viel weniger chinesisch als der 'Divan' persisch ist, und das Exotische liegt eher dort, wo es gar nicht vermutet und bemerkt wird: in der Art, wie dem Dichter die Natur erscheint.

Goethe war an den chinesischen Romanen sympathisch aufgefallen, daß die Natur neben den menschlichen Figuren immer mitbelebt sei. „Die Goldfische in den Teichen hört man immer plätschern, die Vögel auf den Zweigen singen immerfort, der Tag ist immer heiter und sonnig, die Nacht immer klar, von Mond ist viel die Rede, allein er verändert die Landschaft nicht, sein Schein ist so helle gedacht, wie der Tag selber.“ So ist denn auch in den Gedichten Goethes die Natur selten nur allgemein und rein stimmungshaft, wie etwa in 'Willkommen und Abschied', dargestellt, sondern meist wird sie klar gegenständlich anschaulich gemacht: Schafe, die die ersten Frühlingswiesen verlassen, des Pfauen Schrei und sein schimmerndes, in der Abendsonne strahlendes Gefieder, eine verspätete Rosenknospe. — Es ist gewöhnlich ein bestimmt gezeichnetes Bild, eine fest umrissene Situation, etwas anschaulich Geschildertes, woraus sich das Gefühlsmäßige, Stimmungshafte ergibt. Das Naturbild wird z. B. in den beiden folgenden Gedichten bis in feine Einzelheiten ausgeführt, dann unvermittelt durch ein kurzes Zeilenpaar mit der Geliebten in Beziehung gesetzt, und nun hat das Gedicht erst seinen vollen, doppelstimmig harmonischen Klang erhalten:

Weiß wie Lilien, reine Kerzen,
Sternen gleich, bescheidner Beugung,
Leuchtet aus dem Mittelherzen
Rot gesäumt die Glut der Neigung.

So frühzeitige Narzissen
Blühen reihenweis im Garten.
Mögen wohl die guten wissen,
Wen sie so spaliert erwarten.

Entwickle deiner Lüste Glanz
Der Abendsonne goldnen Strahlen,
Laß deines Schweifes Rad und Kranz
Kühn-äugelnd ihr entgegen prahlen.
Sie forscht, wo es im Grünen blüht,
Im Garten, überwölbt vom Blauen;
Ein Liebespaar, wo sie's ersieht,
Glaubt sie das Herrlichste zu schauen.

Doch diese Eigenart, die für das Chinesische des Zyklus offenbar bezeichnend sein soll, wirkt gar nicht exotisch. Abgesehen von der nur flüchtig angedeuteten chinesischen Szenerie wirken die Gedichte deutsch, und das stimmungsstärkste der Sammlung ist sogar ganz frei von exotischen Einzelheiten:

Dämmrung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern!
Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh';
Schwarzvertiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nun am östlichen Bereiche
Ahn' ich Mondenglanz und -Glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

Das Chinesische ist so in den 'Jahres- und Tageszeiten' unwesentlich und nebensächlich. Es ist das deutsche Frühjahr, was Goethe schildert, die deutsche Natur, wie er sie sie in dem schönen Mai 1827 erlebte. Er verbrachte wie sein Mandarin „satt zu herrschen, müd zu dienen" die Frühlingstage im Gartenhaus und war nur schwer zu bewegen, nach Weimar zurückzukehren. Im Park entstanden auch die ersten chinesischen Gedichte. Die letzten, so anders gearteten, wurden mehrere Monate später — wohl in der Absicht, den Zyklus rasch zur Veröffentlichung abzuschließen — in der Stadt geschrieben, als ein Verleger Goethe um einen Beitrag zu einem Taschenbuch bat. Diese Verse bringen rein Persönliches, Maximen, Gedanken aus den botanischen Studien; von der anschaulichen Naturlyrik der ersten Strophen sind sie durchaus unterschieden. Und doch besteht wohl, tiefer liegend, eine Einheit zwischen dem Anfang und dem Schluß der Sammlung. Wie der Titel sagt, wollte Goethe alle Jahres- und Tageszeiten darstellen, das Werk sollte also weit umfangreicher werden als es jetzt vorliegt. Der Wandel des Jahres sollte vorgeführt werden, ausgeführt würden nur Frühlings- und Sommerstimmungen. In Weimar erst entstand das einzige Spätherbst-Gedicht, und dieses gerade ist für die Auffassung des Ganzen besonders wichtig:

„Mich ängstigt das Verfängliche
Im widrigen Geschwätz,
Wo nichts verharret, alles flieht,
Wo schon verschwunden, was man sieht
Und mich umfängt das bängliche,
Das graugestrickte Netz.“ —
Getrost! Das Unvergängliche,
Es ist das ewige Gesetz,
Wonach die Ros' und Lilie blüht.

Hier offenbart sich der Sinn des Zyklus: die ruhige, vertrauensvolle Hingabe an die ursprünglichste und umfassendste Gesetzmäßigkeit, das Eingehen in die große Einheit der umgebenden Natur. Das Verschmelzen von Mensch und Natur und damit die höchste Rechtfertigung des bloßen Menschentums aus sich selbst heraus ist die metaphysische Idee, die die 'Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten' aussprechen — oder vielmehr aussprechen sollten, denn sie sind ja nur Skizze geblieben, und manche der letzten Verse wirken wie vorläufige Notizen und Entwürfe, wie Töne, die zum Akkord zusammenklingen sollen und nun einzeln auftauchen.

Die chinesischen Gedichte wären so der dichterische Ausdruck des Lebensgefühls des vollendeten Goethe geworden, denn zwei Jahre später, am 9. November 1829, schreibt er an Zelter wiederum: „Ich vertraue, je älter ich werde, je mehr dem Gesetze, wonach die Rose und Lilie blüht.“ Jetzt bestand die schmerzliche Spannung zwischen Mensch und Natur für ihn nicht mehr, jetzt war er der Weise, der klare leidenschaftslose beruhigte Geist, der in Bergen und Wäldern des ewigen Lebens teilhaftig ist. Wenn Laotse einmal den Heiligen mit dem Wasser vergleicht — es hat keinen eigenen Willen; es fließt dorthin, wohin es nach seinem eigenen Gesetz, das das Gesetz der Natur ist, fließen muß — so steht Goethe am Ende seines Lebens der in diesem Vergleich ausgesprochenen chinesischen Lehre vom „tatlosen Tun“ sehr nahe. Auch sein Handeln ist nun nicht mehr persönlich-menschlich, sondern unpersönlich-naturhaft, — die Individualität hat ihre Auflösung im Kosmischen gefunden.

VIII.

Zwei Anschauungen, die vielleicht der klarste Ausdruck des Lebensgefühls Goethes sind, das Vertrauen auf die gütige Notwendigkeit der Natur, und der Glaube, daß auch die Menschen-

natur gut sei, wenn sie sich in Harmonie mit der Allnatur befindet, charakterisieren die Stimmung der 'Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten'. Goethe hatte diese Ideen nicht aus der Welt des chinenischen Geistes in die seine übernommen, beide waren sein Eigentum von jeher. Wie bei der Einbeziehung Indiens in seinen Gesichts- und Ideenkreis zeigt sich also auch hier die urprüngliche Einheit seiner Geisteswelt und ihre ursprüngliche Entwickelung aus seiner Seele.

Die vitale Kraft, die sich zunächst dumpf als Instinkt und Trieb äußert, bewegte seine Existenz vorwärts. Er vertraute sich blindlings diesem Lebensdrange an, ohne zu wissen, wohin er ihn treibt, ohne ein Ziel vor sich zu sehen. Er wagte das Leben um seiner selbst willen zu leben, die dunkle drängende Natur in und um sich zu bejahen, ohne zu wissen, ob sie gut oder böse sei. In diesem gläubigen Vertrauen zum Triebhaften, in der Hoffnung, daß die Natur ihm sich schließlich selbst offenbaren würde, täuschte er sich nicht. Die Welt schlug ihr Auge vor ihm auf; es wurde ideenhaft hell um ihn, und diese „Aufklärung" gab ihm die Überzeugung der kosmischen Bestimmtheit seines Daseins. Er war sich des Weltsinnes bewußt geworden, und an ihm sah er nun sein Leben orientiert. Diese Wandlung vom Unbewußt-Triebhaften, nur gefühlsmäßig dunkel Geahnten zum klar Erkannten, diese Bewußtwerdung und geistige Verklärung der Welt ist es, was dem Leben Goethes symbolische Bedeutung und seiner Gestalt die einer mythischen gibt: er ist das Schauspiel einer Menschwerdung im eigentlichen Sinne.

Sein Leben war die sich am Äußern entwickelnde Offenbarung seines Innern, sein Erleben das Erwachen in ihm schlummernder Ahnungen. Wenn sich ihm die chaotische Natur schließlich als Ideenkosmos erschloß, so entspricht die Einheit und Ordnung, die Gesetzmäßigkeit dieser geistigen Welt nur der Einheit und Ordnung der Persönlichkeit Goethes, denn die Geistigkeit der Natur ist nichts als die Geistigkeit Goethes, projiziert in die Natur und aus ihr wiedergespiegelt. Das Urphänomen des Lebens, sein eigentlich Seiendes, das zunächst nicht feststellbar zu sein scheint, weil Leben vor allem Werden, Bewegung ist, wird sich in der Stabilität dieser Geisteswelt zeigen. In seinem fließenden Verlauf wird es stets auf dieselben Wert und Ziel gebenden Ideen tendieren müssen, wenn sich in ihm das Walten eines Gesetzes zeigen soll, das der Inbegriff seiner Individualität ist.

In den Beziehungen Goethes zum fernen Asien wird als an einem Beispiel dieses Eingeborensein der bestimmenden Ideen in der Persönlichkeit deutlich. Goethe nimmt von dem Geiste des fremden Menschentums nichts in sich hinein, was er nicht schon besessen hätte, er erkennt es nur da an, wo er sich und seine Geistigkeit in ihm wiederfindet. Seine Welt ist bei aller Weite durchaus individuell, alles in ihr ist spezifisch goethisch. Damit jedoch das Geistige in ihm erwache und die ursprünglich gegebene Wirrnis der Natur zu einer individuellen Welt forme, dazu bedarf es des machtvollen Lebens: der intensiven Aneignung des Lebensstoffes und des klärenden und deshalb weltbildenden Erlebnisses, denn nur an Tyche kann sich das Dämonische entfalten.

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

In Verbindung mit

H. Abert, Cl. Baeumker, W. Brecht, K. Burdach, A. Heusler, H. Naumann, C. Neumann, H. Oncken, F. Saran, L. L. Schücking, E. Spranger, F. Strich, E. Troeltsch †, R. Unger, K. Vossler

herausgegeben von

Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

1. Jahrg. 1923 3. Heft



Halle (Saale) 1923 ∴ Max Niemeyer, Verlag

Inhalt.

Grimmelshausen und der Simplicissimus.

Von Friedrich Gundolf (Heidelberg).

In den simplicianischen Schriften vereinen sich die erzählerischen Errungenschaften des deutschen 17. Jahrhunderts und werden, über rohen Stoff und dürre Lehre, über Rüge und Zierrede hinaus, zum regen Ausdruck eines ganzen Menschen. Die literarische Gattung wodurch sich die Stoffmasse des Grimmelshausen gliedert, zusammengeschossen aus breiter Erfahrung, vielen Büchern und mündlichen Berichten, ist der Schelmenroman spanischer Herkunft. Der 'Guzman de Alfarache' von Matheo Aleman war ein vorbildliches Unterhaltungsbuch in Deutschland geworden durch die Bearbeitung des Ägidius Albertinus (seit 1615 mehrmals aufgelegt). Doch nicht in Nachfolge dieses Musters, sondern aus eigenen Bedürfnissen schuf Grimmelshausen den ersten neuhochdeutschen Bildungsroman, d. h. Weltbildroman, der über viereinhalb Jahrhunderte hinweg gleichsam Wolframs 'Parzival' wieder verkörpert und um vier Menschenalter dem 'Wilhelm Meister' vordeutet. In Gestalt einer abenteuerlichen Biographie hat der 'Simplicissimus' in sich aufgenommen die Fahrten eines soldatischen Glücksritters, die Glaubenserlebnisse eines sinnlichen und sinnigen, frommen und freien Christen der Nach-Lutherzeit, die scharfe und tiefe Ansicht aller Stände, Sitten und Gesinnungen des im langen Krieg überfremdeten Deutschland, zumal des bewaffneten. Man könnte die Kulturgeschichte eines Zeitalters fast allein aus dem 'Simplicissimus' herstellen. Mit diesem Lebensstoff teils vermengt, teils durchdrungen, enthält das Werk einen riesigen Lesestoff, wie ihn nur die lehrhafte Vielwisserei des Barock einem Unterhaltungsbuch einarbeiten mochte . . zunächst die Muster womit Grimmelshausen bewußt wetteiferte und unbewußt gefärbt wurde: da geistern außer den Abenteuerromanen die pompös gelehrten Staats- und Hofromane, der geschmückte Reisebericht etwa des Adam Olearius (besonders

im fünften Buch), ja noch die Alexandersagen, verschmolzen mit der halb wissenschaftlichen, halb phantastischen Neugier der Keplerzeit, zudem die Teufels- und Hexenschriften, die alten Schwank- und Zotenbüchlein, Eulenspiegel und Faust, das ganze Erbe angehäufter Realien und Mirabilien vom mittelalterlichen Namen- und Bilderglauben bis zum neuzeitlichen Sachenhunger.

Das Verlangen nach stofflicher Vollständigkeit löst damals den Universalismus des 'Virtuoso' auf in die Enzyklopädik des Gelahrten, das Lionardotum in das Leibniztum. Auch der Simplicissimus ist mit Wisserei überschwängert: Kenntnisse aus eignem aktivem und passivem Quacksalbern, gemischt mit Notizen aus den Alten, besonders Plinius, oder neueren Kräuterbüchern und Bestiarien .. Eigenschaften der Pflanzen, Tiere, Steine, Elemente .. geschichtliche Sonderbarkeiten jeder Art, ebenfalls meist aus Plinius oder Valerius Maximus, Anekdotenkram aus den 'Acerris philologicis' oder unmittelbar aus deren antiken Quellen — alles saugt der Roman des Grimmelshausen begierig heran, nicht immer verdaut er es: der Sammelgeist des Albertus Magnus oder des Vincenz von Beauvais — die natürliche Funktion einer umhegten Bildung — wirkt noch nach in diesem Buch einer schon ringsum ausbrechenden und umherfahrenden. Bald werden die Kenntnisse belehrend hingeschüttet, bald gleichnisweise oder witzig angespielt, wie bei Jean Paul.

Mit der quodlibetischen Gelahrtheit geht die Belehrung — Sittenrüge durch Sittenbilder. Moscheroschs Eindeutschung von Quevedos spanischen Strafgesichten hat auf Grimmelshausen merkbaren Eindruck gemacht .. die geschlossenen Sittenbilder, die in Form von Visionen zugleich die Sünde und die Sühne zeigen. Das fünfte Buch des 'Simplicissimus', ursprünglich wohl der beabsichtigte Abschluß des Ganzen, endet mit dem Abschied an das Weltleben aus Antonio de Quevaras 'Rügegedanken', von Ägidius Albertinus verdolmetscht. Das sind die düsteren Gegenreformations- oder vielmehr Gegenrenaissance-Stimmungen womit leer gewordene Sinnenlust und Erdenfreude sich zu Grab läutete. Doch was bei Ägidius Albertinus und Quevara Gedanke, bei Moscherosch und Quevedo ohne Erzählerkraft eingekleidete Gesinnung bleibt, wird bei Grimmelshausen (wie sehr auch oft nur Anhang oder Einlage) hereingenommen in eine Darstellungsgabe ohnegleichen. Seine Vorgänger sind Lehrer, Prediger, Eiferer und nützen die schildernden oder berichtenden Elemente ihrer Strafreden nur wie die mittel-

alterlichen Kanzelredner, ein Geiler, ein Berthold, oder noch Abraham a Santa Clara als quodlibetisches Farbenspiel, um die Phantasie ihrer Hörer zu reizen .. sie stehen im Bann der scholastischen Allegorik, für welche der Lehrbegriff das Wesen, der sinnliche Schmuck nur Mittel oder Kleid war. Ihnen fehlt ursprüngliche Freude am Erscheinen und Geschehen selbst, wie sehr sie auch als Kinder einer stoffdurstigen und -derben Zeit mit dem irdischen Vorrat hantieren mochten. In Grimmelshausen überwog den Mahner und Lehrer der Erzähler, der Schilderer, ja der Genießer auch ärgster Wirklichkeit .. in seinem Roman sind Moral, Allegorie, Gelahrtheit, Warnung nur wie Abschweife des lebhaften, hin und wieder sich unterbrechenden Erzählers, sinnige Einfälle eines sinnlichen Sehers.

Auch Grimmelshausen hatte der barocken Wortlust gezinst, der galanten Schönrederei im Stile Zesens, mit 'Dietwalts und Amelinden anmutige Liebs- und Leidsbeschreibung', die er mit seinem wahren Namen veröffentlichte, weil er gerade davon Ehre erwartete. Dem geschwollenen Salbungsstil huldigte 'Des Vortrefflich Keuschen Josephs in Egypten erbauliche, recht ausführliche und vielvermehrte Lebensbeschreibung, zum augenscheinlichen Exempel der unveränderlichen Vorsehung Gottes, sowol aus heiliger Schrifft als anderen der Hebreer, Perser und Araber Büchern und hergebrachter Sage' usw. Mit solchen Schriften, die einen massenhaften gelehrten oder legendären Stoff um der Lehre und der Rede willen vortragen, kuriös, erbaulich, nützlich, zierlich, will sich der Verfasser vor der Zeitmode ausweisen, die er schön fand und worin er befangen war mit seinem Geschmack und seinen Absichten, wenn auch seine Natur tiefer hinunter wurzelte, seine Seele höher hinauf reichte. Er wollte zeigen (wie etwa Shakespeare in seinen Epen), daß er den zierreich anspieligen Bilderstil, das humanistische Viel- und Schönwissen beherrsche, daß er als Könner, Kenner, Schmücker, Nützer und Ergötzer auf der Höhe seines Jahrzehnts, auf der Ebene der feinen Gesellschaft stehe. Aber nicht in solchen Zweckarbeiten, die vom Stoff zur Rede oder von der Lehre zum Stoff streben, vernehmen wir die Fülle seines Herzens.

Wie Shakespeares Drama fast gegen seinen Ehrgeiz die notwendige Gelegenheit seines Schöpfertums wurde, so löste der Schelmenroman mit seiner schlichteren und weiteren, von den Zünftigen benasrümpften Form das wahre Genie des Grimmels-

hausen. Hier erst kam sein Erzählertum zu sich selbst, seine höchstgesteigerte Kraft: im Ablauf von Geschehnissen, Taten, Leiden besondere Menschenart und allgemeinen Volkszustand zu zeigen. Der geborene Erzähler drückt durch Geschehen, im Rollen der Begebenheit, im Gang der Zeit seine Welterfahrung aus, wie der geborene Dramatiker im bewegten Menschen das Schicksal, die Mächte, den Lebenszustand vergegenwärtigt. Erzähler, nicht Fabulierer oder Schilderer ist Grimmelshausen, obwohl seinem Erzählergenie die Gabe des Schilderns und Fabulierens beiwohnt. Der Schilderer hat zunächst Lust und Auge für die sinnliche Erscheinung von Zuständen, nicht für die sinnliche Gewalt von Geschehnissen, er erfährt mehr den gefüllten Raum als die bewegte Zeit. Der Fabulierer wird fruchtbar durch das erfinderische Bilderspiel oder Bewegungsspiel mit Raum oder Zeit. Grimmelshausens Erzählergenie wurde erregt und genährt von einem geschehnisreichen Abenteuerleben — es muß ihn gedrängt haben sein wildes, buntes Dasein einmal in der Fülle zu berichten, wie er wohl am Wirtstisch oder auf der Reise Stücke daraus mündlich mitgeteilt hat. Wem Unheimliches oder Merkwürdiges widerfahren, der lernt leicht erzählen — wieviel mehr steigern sich gegenseitig ein erzählenswertes Leben und eine erzählerische Sprachkraft! Darin ist Grimmelshausen einzig unter seinen Zeitgenossen: die gebildeten hatten keine solch wilde Lebensfahrt oder waren mehr fähig sie zu glossieren oder zu beklagen, oder lehrbare Beobachtungen zu deuten und zu schildern, als sie zu erzählen .. die ungebildeten waren selten des Wortes mächtig, denn Bildung war damals wesentlich Rede. Schreibfähige Abenteurer äußerten sich damals meist als Sänger, Lehrer oder Spötter, wenn sie überhaupt ihre Bücher aus dem Leben holten und nicht, wie die weitaus meisten, mit dem müßigen Verstandes- und Vorstellungsspiel sich befriedigten (wie Grimmelshausen selbst im 'Joseph' und im 'Dietwalt'). Grimmelshausen ist der einzige deutsche Erzähler seines Jahrhunderts dessen dichterischer Gehalt zugleich Gehalt und Stoff seines eigenen Lebens ist, dessen Leben nach außen bunt und breit, nach innen tief und voll genug war um einen großen Roman zu nähren .. der einzige der als Erzählergenie zum „Bericht“ gedrängt war und dessen Bericht sich der Kunst und Mühe lohnte.

Wie verhalten sich nun hier Dichtung und Wahrheit zueinander? Daß der 'Simplicissimus' keine genaue Beichte wie die Jung Stillings, keine dichterische Lebensgeschichte wie Goethes

'Dichtung und Wahrheit', ja nicht einmal eine erzählerische Schlüsselbiographie wie der 'Anton Reiser' oder der 'Grüne Heinrich' ist, leuchtet ein: verschiedenes Spuk- und Teufelswerk, das der Verfasser glaubte, kann ihm nicht widerfahren sein (II, 17, III, 8, III, 12), zu schweigen von der Mummelsee-Mär und der Robinsonade des VI. Buches. Der Schluß des V. Buches entspricht keiner autobiographischen Tatsache, er ist eine erbauliche künstlerische Abrundung. Die Unterweisung des Toren durch den Einsiedel kann Gelebtes enthalten, obwohl sie ein Motiv aller Erziehungsromane vom 'Barlaam und Josaphat' und 'Parzival' bis zu Jean Pauls 'Unsichtbarer Loge' ist .. sie findet sich auch in der Vorlage des Simplicissimus, dem Landstörtzer Guzman: da wird im caput 27 der leichte Fant durch einen Siedler auf Montserrat von seinem lüderlichen Wandel abgemahnt. Freilich ist die Sittigung des Unreifen durch den Reifen ein immer wiederkehrendes Geschick, das nicht gerade literarischer Übertragung bedarf, um in Erziehungsbüchern zu erscheinen .. der Einsiedler ist die christliche Form des antiken Weisen. Genug, der 'Simplicissimus' ist keine eigentliche Autobiographie, sondern ein Bildungsroman, wie 'Parzival', 'Wilhelm Meisters Lehrjahre', die 'Flegeljahre', und als der Bildungsroman einer zugleich wüsten und überbildeten Zeit eben Abenteuergeschichte. Er enthält nicht die Reihenfolge der Lebenstatsachen, sondern die Schichtung der Tatsachenarten die sein Verfasser erlebt, gehört oder gelesen hat. Die Nachrichten die A. Bechtold in einem fleißigen Buch[1]) aus Akten von ihm und über ihn gesammelt hat sagen uns von seinem Wesen und Geheimnis nichts. Daß er Soldat war und das deutsche Treiben seiner Zeit in allen Lagen kannte, offenbart uns sein Werk so deutlich wie das Shakespeares, daß er Schauspieler war und jeder menschlichen Leidenschaft bis zum Grunde kundig. Das andere, selbst der Name, geht die Auskunfteien an, nicht die Geistesgeschichte. Ein lebendiges Werk beleuchtet tote Akten, niemals umgekehrt ... und wir haben kein Wissen, kein Sehen, kaum ein Kennen, wenn wir Namen und Zahlen lesen. So wenden wir uns zum Werk Grimmelshausens, das sein Dasein enthält und ausdrückt, nicht belegt und erklärt.

Drei Schichten seines Schaffens mögen wir unterscheiden:

---

[1]) A. Bechtold, Johann Jacob Grimmelshausen und seine Zeit. Heidelberg 1914.



sein dichtester innerster Bereich sind die ersten fünf Bücher des 'Simplicissimus'. Daran lagern sich, bröckliger, dünner, loser, die Simplicianischen Schriften — Studien, Stoffe, Schnörkel zu dem geschlossenen Lebensbild, veranlaßt durch den Erfolg des Romans, durch die fortzeugende Freude am erreichten Können oder durch das Bedürfnis, Überbleibsel aus dem Eingebungskreis des Hauptwerks zu verwerten: 'Der erste Bärnhäuter', 'Simplicissimi Gaukeltausche', 'Der Ewigwährende Kalender' (1670), 'Abbildung der wunderbarlichen Werckstatt des weltstreichenden Artzts Simplicissimi', vor allem die drei Anbauten des Romans, worin die Motivenfülle einiger seiner Nebengestalten selbständig ausgebeutet wird oder ihre Figuren als Anhalt locker gereihter Einzelstreiche und -mären dienen: 'Trutz-Simplex oder die Landstörtzerin Courasche', 'Der seltzame Springinsfeld' (1670), 'Das wunderbarliche Vogelnest' (1672). Auch schon das sechste Buch des 'Simplicissimus' gehört dahin, ein Nachtrag worin nur durch den Namen des Helden eine vorweggenommene Robinsonade, Pilgerschwänke, Eulenspiegeleien und schnurrige Lehrfabeln vereinigt sind. Diese Anhänge bilden zusammen ein corpus, das man etwa 'Wilhelm Meisters Wanderjahren' vergleichen mag in der Art wie die einmal konzipierte Gestalt als bequemer Träger und Mittler der verschiedensten, ihr ursprünglich fremden Erzähl- und Belehrinhalte gilt, wie ein läßlicher Gesamtplan zugleich als Behälter und Anreger selbständiger Einzelgeschichten genutzt wird. Auch an Jean Pauls Art erinnert es mit der witzig barocken Sucht des Einschiebens und Anfügens. Nach Tendenz, Ton, Stoffart verwandt, doch nicht ausgesprochen simplicianisch, atmen in der Luft dieser zweiten Schicht noch 'Das Rathstübel Plutonis' (1672), 'Die verkehrte Welt' (1673) und 'Das Galgenmännlein'. Die dritte und gewichtloseste Schicht von Grimmelshausens Schriften bilden seine Frühwerke aus der Schule Moscheroschs — phantastisch eingekleidete Rügen: 'Der fliegende Wandersmann nach dem Monde' (1659), 'Traumgesichte von Mir und Dir' (1660), 'Schwartz und Weiß oder der satyrische Pilgram' (1666) und endlich seine erbaulichen oder galanten Ziergeschichten 'Dietwalt und Amelinde' (1669), 'Der keusche Joseph' (1670), 'Der durchleuchtigsten Printzen Proximi und seiner ohnvergleichlichem Lympidae Liebsgeschicht-Erzehlung' (1672). Hier ist er Nachfahre Zesens, mit gesünderem Menschenverstand und saftigerer Natur, doch auch im Bann einer törigen Mode. Freilich geht er sogar hier mehr von der Sache aus als von der

Rede — es schweben ihm gestelzte und verzierte Gestalten oder Ereignisse vor, die ihm den Mund preziös spitzen, während Zesen und die anderen Schwulstschreiber für ihren Vorrat gestelzter und verzierter Redensarten sich Figurinen und Begebenheiten ausdenken. Grimmelshausen war von Gesichten erfüllt die ihn reden heißen, nicht von Worten behext die er anbringen wollte. Dies macht ihn zum größten deutschen Schriftsteller seiner Zeit, daß er allein den rechten Weg gegangen von der eigenen Sicht zum Wort, nicht umgekehrt.

Echtheit und Frische — im Privatleben wohl nicht allzuselten — findet sich damals in der Literatur nur bei stofflosen Mystikern und Lyrikern ohne sinnliche Fülle, bei genialisch subalternen Lumpen (wie Christian Reuter) oder bei kurzatmigen Spöttern und Eiferern ohne seelische Wucht. Nur Grimmelshausen vereinigt mit der deutschen Gottsuche Luthers und Böhmes ein weltlich Herz, ein ringsum waches Auge und eine sprachgewaltige Zunge, nur in seinem Buch verschmelzen sich Vielleserei, Beredsamkeit und Erfahrungsmasse, statt sich zu behindern, nur bei ihm wird das Fleisch Wort, das Wesen Werk: er hat alle Dimensionen und er hat sie im Fleisch wie im Wort. Wir müssen bis zu Luther — über Fischart hinaus — zurückgehen, um eine ähnliche Sprachkraft in Deutschland zu finden. Indem wir Grimmelshausen, der freilich kein Sprachschöpfer, sondern nur ein Sprachmeister war, an Luther messen, gewahren wir was deutsche Rede seit diesem gewonnen und eingebüßt hatte. Luther gibt ihren weitesten Umfang und ihren stärksten Ton im 16. Jahrhundert. Fischart hat diesem mächtigen und saftigen Deutsch nur Wülste angebauscht oder Fransen ausgezupft und es spielfähiger, nicht tragfähiger gemacht. So bezeichnet Grimmelshausen das Höchstmaß des deutschen Worts im 17. Jahrhundert trotz den Kunststücken der Harsdörffer, Schottel, Zesen, trotz den neuen Feinheiten der „Fettschwätzer" und Schwulst-Schlesier. Wir dürfen dabei Poesie und Prosa zusammennehmen: sie haben damals gleiches Ziel und gleiche Herkunft: Zier- oder Lehrzweck und -bedürfnis.

Zunächst: der Sprachumfang! Grimmelshausens Wortschatz ist dem Luthers mindestens gleich . . die Luthersprache hat er aufgenommen. Er ist, als gebildeter Frommer jener Zeit, trotz katholischen Neigungen, selbstverständlich Luther-bibelfest. Gleichnisse, Winke, Wendungen der Heiligen Schrift sind ihm stets bereit, fruchtbares Erbgut wie kaum den Berufspredigern, denen mehr das

Dogma als der Mythus, mehr der Buchstab als das Pneuma wacht. Zudem lebt für Grimmelshausen noch der mündliche Sprachschatz des Volks, der oberdeutsche, der ihm in seinen wichtigsten Jahren geläufig ward, sein heimatlicher aus Rhön und Spessart, und was ihm auf Soldatenstreifen in Westfalen und Rheinland anflog. Er hat sich niemals in das bereits fixierte Buchdeutsch eingeschränkt, sondern aus dem regen Gespräch der deutschen Stämme geschöpft, noch läßlicher als Luther selbst. Tiefer als Luther stieg Grimmelshausen hinab in die Niederungen des Zotigen, Ekelhaften, Wüsten (die erst in der nachlutherischen Grobiansliteratur und zumal durch Fischart schriftfähig wurden), wennschon er sich nie so vergnügt im Wortunflat wälzte wie der Straßburger Sprachvirtuos .. jede Art Virtuosentum lag ihm bei aller Meisterschaft fern. Über Luther hinaus erweiterte sich sein Redevorrat durch Fach- und Cliquenausdrücke vieler Schichten. Luther kannte die Stände nicht so von innen und unten wie der vielumgetriebne Vagant und Soldat, sondern als einer der sie braucht und behandelt .. Bauer und Bergknappe, Pfaff und Krämer, Handwerker und Lanzknecht boten ihm Alltagsvokabeln des Nähr-, Lehr- und Wehrstandes: Grimmelshausen aber lernte auch noch ihre Berufs- und Sondertricks, ihre Schrullen und Späße wie einer vom Bau. Jedes Gewerbe, jedes Geschäft, ja jeder Sport und Verein hat den Hang sich durch Eigenrede abzuheben, weit über Fachwendungen, Gerätenamen und Handgriffe hinaus. Mit jeder Klüngelsprache von der Predigersalbung bis zum Gaunerrotwelsch ist Grimmelshausen vertraut, besonders mit dem Soldatendeutsch und -welsch. So schreibt er freilich minder schlicht, hoch und stark als Luther, der nur mit Grund- und Hauptsachen zu schaffen hatte, mit den reinen menschlichen oder göttlichen Zuständen und den notwendigen allgültigen Gegenständen. Doch Grimmelshausens kifflichere und künstlichere Welt gab ihm buntere und spitzere Worte, macht ihn auch im üblen Sinne „interessanter" und verhilft ihm zu schnurrigen Wirkungen, die sich der lapidare Sager nicht gestattet — wie ja auch Jean Paul farbiger, gebeizter, zackiger schreibt als der gleich reiche Goethe.

Die Erweiterung und Besonderung der Stände erweiterte und besonderte Grimmelshausens Wortvorrat: durch die Einschmelzung der höfischen und gelehrten Redestoffe in dem Jahrhundert seit Luther, zumal durch die Leistung des Opitz, wandelte sich Satzbau und Tonfall bis in das Gesprächsdeutsch der Massen hinein. Selbst

die halbverwilderten Bauern empfingen ja ihre Ausdrucksart großenteils von den Seelsorgern ... die Prediger und Lehrer aber wurden vom Ton der Städte und Lehrsitze berührt und deren Ton bestimmte in Grimmelshausens Tagen nicht mehr der bäuerliche Bibelprophet Luther, sondern der städtische Nachfahr des Petrarca und der französischen und holländischen Barockhumanisten und -poetiker: Opitz. Den bäuerlichen und bürgerlichen Sinnen- und Seelentümern waren höfische und gelehrte Geisttümer zugewachsen. Luthers Deutsch war eine Erneuerung und Hebung alten deutschen Sprachguts, unter dünnen Einflüssen ciceronianischen Lateins. Wie das Deutsch der Mystiker sich am Ringen mit dem Scholastikerlatein kräftigte, so half am Lutherdeutsch der bildsame Gegendruck des Humanistenlateins (noch deutlicher ist das bei Hutten). Inzwischen, etwa von 1550 bis 1650, war der deutsche Geist und seine Sprache überfremdet, nicht nur die Antike war minutiöser und gelehrter aufgeschlossen, auch die Hof-, Kunst- und Bildungsmoden aller Städte von London bis Neapel und Madrid, von Leiden bis Krakau hatten im Deutschtum Niederschläge zurückgelassen, zu schweigen von den Heerhaufen und Abenteurern, die mit und nach dem Krieg von unten her verwelschten, was von oben her noch nicht erreicht war. Gegen das Deutsch, worin Grimmelshausen zu atmen hatte war das Luthers einfach und erdhaft .. viel schwieriger war jetzt die Anverwandlungsaufgabe dessen der aus dem Geist seines Volks heraus reden wollte. Fast alle Zeitgenossen Grimmelshausens erlagen der Verwelschung: sie konnten die Fremdkörper weder entbehren und ausscheiden noch verarbeiten und eindeutschen. (Denn der bewußte Purismus ersetzt meist nur auswärtige Vokabeln mit deutschen, nicht fremden Wortgeist mit heimischem, er ist mehr Anpassung des Deutschen ans Fremde als Eineignung des Fremden ins Deutsche.) Satzbau und Tonfall wurden mehr und mehr durch die gelehrte und spielerische Nachahmung oder Mimicry der romanischen Perioden papierener und lederner .. die Deutschen, ohne rhetorische Naturanlage, überkam die Sprachgebärde rhetorischer Völker.

Auf zwei Arten lässt sich eine überfremdete Sprache heilen: durch Beginn, wenn ein ursprünglicher, gotterfüllter Mensch aus der Reinheit des Herzens ausspricht was ihn bewegt, erhoben über das Wirrsal der schillernden, splitterigen Zeitfläche .. er hat nur mit ewigen Kräften zu tun, mit Gott, Natur, Schicksal, Volk, und ruft oder nennt sie in dem ihm eignen Ton mit den ihnen gebührenden

Worten zur neuen Stunde. Ein Beispiel ist Hölderlin: mitten in dem von Schulphilosophie und Zeitpolitik, französischer Geselligkeit und englischem Geschäft bereits beladenen Europa, trotz Kant, Rousseau, Adam Smith hat er die einfachen „Götter“ gesehen und gesagt in einem morgendlichen Deutsch, das nie verjähren kann. Der andere Weg ist die Vollendung oder Verschmelzung: Goethe und Jean Paul nehmen die Zuflüsse und Anschwemmungen ihres Jahrhunderts in den Strom ihres weltfreudigen und -hungrigen Geistes, der allem seine Farbe und Wallung gibt. Sie verwandeln den äußern Stoff in innern Gehalt, die Fremdschaft in Eigenschaft . . . und wenn uns die Masse eines ganzen Zeitalters bei einem solchen begegnet, dann scheint sie nur auf ihn gewartet zu haben. Sogar fremde Worte bekommen dann den Ton des Volks dem der Verwandler angehört, der die Gegenwelt mit seinem ebenso empfänglichen als widerstandsfähigen Selbst aufwiegt.

Im 17. Jahrhundert war Grimmelshausen ein solcher Verschmelzer (ohne ihn nach Seelenart und Geisteshöhe mit Goethe zu vergleichen). Nicht sein Wortschatz schon zeigt ihn als einen Sprachbewältiger der fremden Massen — darin erreichen ihn die Puristen und Wortefinder Schottel, Zesen, Harsdörffer, Rompler — sondern seine frische Gebärdenkraft, sein bilderschaffender Ton. Kein Wort bleibt ihm bloß Wort, Wendung, Schall . . in jedem lebt eine Sicht — Ding oder Regung. Seine Vergleiche sollen niemals bloß Gelahrtheit bekunden, nach Opitzischer Vorschrift einen Gedanken „einkleiden“ oder aufputzen: es sind wirkliche Einfälle die den Hergang verdeutlichen durch Umreißung und verlebendigen durch Färbung oder Verdichtung. Einige beliebige Beispiele: „Ich kriegte Gruben ins Gesicht, daß ich aussah wie eine Scheuertenne, darin man Erbsen gedroschen.“ „Mein Kragen und Koller sah so blutig aus als wie vor eines Schmieds Notstall am Sankt Stephanstag wann man den Pferden zur Ader läßt.“ Nie beschreibt er mit leeren Beziehungen, stets mit farbigen, formlichen, stofflichen Bezeichnungen. Sein Gedächtnis ist „inwendig voller Figur“, nicht nur voller Vokabeln von Figuren. Auch er schüttet Lesefrüchte gleichnisweise aus und prunkt gelegentlich mit Bücherlisten, doch meist ist sein Zitat schlagend und nicht herbeigezwungen, meist so munter und geschwind in den Fluß der Rede hereingeholt, daß es nicht als angeklebte Anmerkung wirkt, wie bei den Opitzianern, sondern als Einfall des regen Augenblicks . . wie ja auch Jean Pauls Anspielerei, trotz unserer Kenntnis seiner Zettelkästen, als spontane

Stegreiffülle erscheint, als elektrisches Sprühen einer mit Wissen geladenen und durch den Schaffensakt sich entladenden Phantasie.

Die saftige Dinglichkeit teilt Grimmelshausen mit Luther, er kann gar nicht anders als wahrnehmend denken und alle Gegenstände hat er greifbar, nicht nur begrifflich im Geist. Tierstimmen und Musikgeräte, Würfelsorten und Kleider, Speisen und Pflanzen, alles zeigt er bis ins kleine und besondere, daß wir es zu packen meinen. Will man den Unterschied einer sicht- und erlebnisträchtigen Sprache von einer belesenen spüren, so vergleiche man den flackernden, dampfigen, stinkenden Hexensabbath im 'Simplicissimus' (II, 17) mit der gelehrten Hexenszene in Opitzens 'Schäferei von der Nymphen Hercynia', die aus alten Dämonologien wie der des Prätorius und aus Lukan-Stellen zusammengeschrieben ist. Auch Grimmelshausen hat wohl keinen Hexensabbath mitgemacht, doch sah er aus eigner Besessenheit das Hexentum so beklemmend echt, daß er es echt erzählen konnte. Er war ein unverholzter, strotzender, quellender Mensch mit jener mitschwingenden, ergänzenden, gebärdigen Einbildungskraft die sich nicht in das Geschehen hineindenkt, sondern in der es steckt.

Der Anschauungsvorrat, der sich umgrenzen und feststellen läßt, wird erst lebig durch den Ton, die Satzbewegung, die sich nur fühlen, nicht messen läßt. (Die Metrik, das Zählen und Wägen von Silben, Längen, Stößen faßt nicht den Rhythmus, sie gibt die allgültige Regel, nicht deren jedesmal neue Anwendung und Wirkung). Wie den gelehrten Wortvorrat, so hat Grimmelshausen auch die gelehrte Umständlichkeit, das höfliche Zeremoniell, die gebauschten Perioden und den beziehungsreichen Witz der Perückenzeit aufgenommen, doch in ganz anderem Tempo. Kein lutherisches Gesprächsdeutsch mehr, — ein stoßkräftiges, schnelles, warmes Schreibdeutsch trägt er vor, aus dem Drang des ganzen Mannes, nicht nur seines Kopfs oder Bauchs. Auch hier liegt weniger an der „Natürlichkeit" des Zeitstoffs und Zeitstils als an der Ursprünglichkeit und Gestaltungskraft der Person, d. h. ihrer geistigen Verdauungs- und Zeugungskraft. Shakespeare z. B. hat den widernatürlich geschraubten Euphuismus zum Ausdruck der Schöpfung selbst beseelt. Wie Shakespeare schon mit der verblasenen Allegorik rang und an der Belebung und Besonderung von Allgemeinbegriffen einen seiner Zauber erprobte, an der Entsprödung und Renaturierung leergewordener Formen und mastig öden Rohstoffs, so wird auch bei Grimmelshausen eine persönliche Tugend aus dem uneigentlichen

Reden. Allegorik ist ein Zug der barocken Zeit: die klassische nennt die Dinge bei Namen oder vergleicht sie mit andern Dingen, aber deutet sie nicht aus oder um, die primitive sondert Ding und Bild überhaupt noch nicht. Grimmelshausens 'Simplicissimus' enthält einige fast mythisch dichte Allegorien: die apokalyptische Wunschfigur des deutschen Helden (III, 5), das barocke Gegenbild zum antiken Proteus, den Genius des irdischen Wechsels, Baldanders (VI, 9), den Baum der militärischen Rangordnung (I, 16), die Frau Welt am Schluß des V. Buchs, den Geiz und die Vergeudung am Anfang des VI. ... Nachahmungen, doch zugleich wuchtige Steigerungen von Moscheroschs Gesichten. Sein ganzes Werk ist durchsetzt mit ebenso körniger als witziger, geistreicher Anspielungsrede, wie sie der Lutherzeit noch fremd war: ihr erster deutscher Virtuos und Übertreiber ist Johann Fischart. Grimmelshausen vereinigt die unwillkürlichen Denk- und Blicksprünge des Volkssprichworts mit dem künstlichen Belesenheitsspiel des Barockgelehrten. Solch eine Mischung volkstümlicher Gleichnisse und gelehrter Vielwisserei, lebendig verwendetes Quodlibet ist z. B. des Simplex Narrenrede zur Rettung der Tierwelt II, 12. Sie erinnert an Erasmus' 'Encomium Moriae', aber auch an alte Predigertradition von Geiler bis Abraham a Santa Clara, die gesunde Sittenweisheit, erläutert durch allegorischen Wissenskram aus Tier- und Kräuterbüchern, Auszügen der Alten. Die alte Gattung ist aufgefrischt, das dürre Wissen in bewegte Erzählung umgesetzt, die Kluft zwischen Lehre und Zeichen ausgefüllt, die Allegorie wieder Bild und Sinn geworden. Dasselbe erreichen Grimmelshausens teils neugeprägte, teils aus dem Volk geholte Übernamen und Schimpfworte, Zerrbilder von Eigenschaften, Spottallegorien auf Tätigkeiten, wie Schabhals, Wehbengel, Plackscheißer, Fatzvogel, Weinbeißer, Krachwadel, Mausfalle (für Kokette), Nagenranft, Siemann, gutwilliger Krapfen u. a. Überall ist er der allangeregte Verwender und Beleber des vorhandenen Wortschatzes wie des alten Motiven- und Bilderschatzes, kein absichtlicher Neuerer. Nicht seine Absicht, sondern seine Lebenskraft macht ihn zum neuen Meister der immer bereiten Vorräte.

Diese gestaltende Lebenskraft bildet auch die Einheit des Simplicissimus-Gefüges, mehr als eine ausgeklügelte „Komposition" könnte: es ist kein Geranke von Barockwülsten, wie die Hofromane, keine Auffädelung von Lehren und Schildereien, wie Moscheroschs Gesichte, sondern die Entwicklung eines Lebens aus Tumbheit zu

Frommheit durch die Narretei, Bosheit, Unbill eines gefährlichen Weltlaufs hindurch. Der Aufbau im großen gemahnt, bei geringerer Sorgfalt und Kunstarbeit im einzelnen, an 'Wilhelm Meister', wie der 'Simplicissimus' denn für das 17. Jahrhundert eine verwandte Aufgabe erfüllt. Um 1650 war die Suche nach dem Seelenheil, was um 1800 das Bildungsstreben: das bewegende Prinzip des edleren deutschen Jünglings. Beidemale führte der Weg durch die breite Welt mit ihren mannigfachen Versuchungen und Offenbarungen. Die Welt des 'Wilhelm Meister' war sittig, behäbig, gebildet, geistig, empfindsam, die um den Simplex roh, bös, wirr und umständlich, eher ein Trümmerfeld vieler Bildungsreste und -ansätze als eine sichere Kultur. So ist der Läuterungsweg des Simplex rauher, unsteter und finsterer als der des Goethischen Suchers oder des Jean Paulischen Walt. Gemeinsam ist allen dreien (dadurch gehören sie zusammen und haben eine ähnliche Gliederung ihrer Fahrt) die dumpfe Wanderschaft im dunklen Drang zum Heil, nicht nur zum Glück, ob nun das Heil auf Erden oder in einem höchsten Jenseitsgut gesucht wird, ob der Tor sein Dasein erfüllen will wie Wilhelm Meister und Walt, oder erlösen wie Simplicissimus. Eine Grundeigenschaft, ein Urschicksal der deutschen Seele prägt der 'Wilhelm Meister' wie der 'Simplicissimus' in den jeweiligen Zeitstoff: das Ringen des ewig werdenden deutschen Jünglings mit der Erscheinung der Welt. (Der 'Faust' gibt das Ringen um den Sinn der Welt.) Die Welt selbst als Verführungs- und Erziehungsweg, als Seelenraum, -stoff und -kraft zu zeigen: das ist die epische Aufgabe dieser Werke.

Das geistige Schicksal fand sein Sinnenbild jedesmal in Lebensformen der Zeit, die sich in Literaturgattungen abdrückten. Dem Wolfram boten die Ritterfahrten die Naturform, die Rittermären die Kunstform für seine schweifende Seele. Für Goethe war das Komödiantentum der nächste gesellschaftliche, der Komödiantenroman ein literarischer Anhalt seiner 'Theatralischen Sendung', wie sehr er auch dann die bloße Begebenheitsreihe zum Bildungsraum umschuf, erweiterte, vergeistigte. So deutschte Grimmelshausen die spanischen Schelmenberichte ein. Es bedurfte dazu keines gelehrten Nachahmungstriebs. So papieren es war, die Ritter-, Schäfer-, Hof- oder Staatsromane der Nachbarländer aus einer entweder fingierten oder für Deutschland nicht gültigen Gesellschaft herüberzuholen, so verwandt war (trotz manchen örtlichen Abweichungen) die Geschichte des ausgebeuteten oder aus-

beuterischen dummklugen Schelmen, des Landfahrers der seine Sach auf nichts gestellt in einer Welt wo alle gegen alle stehen, dem äußeren Zustand eines ausgedienten findigen Soldaten im Deutschland des Dreißigjährigen Krieges. Der 'Lazarillo de Tormes', der die Reihe der spanischen Schelmenromane eröffnet, stammt aus der Studentenschaft von Salamanca, aus Streichen munterer Lumpen, — eine Wiederkehr des mittelalterlichen Vagantentums, seiner unbekümmerten, nach allen Seiten offnen Freiheit, dem Dabei- und Draußensein, der schweifend gesetzlosen und gefährlichen Lebensweise. Der studentische und der soldatische Vagant, wie später der schauspielerische, haben Gelegenheit alle Kreise zu durchfahren, zu beobachten, zu durchdringen, mehr als die ständisch, zünftig, beruflich festgelegten Leute. Das Wandern, das Gelegenheitsleben ist beinahe poetische Vorbedingung für den umfassenden Bildungsroman.

Im Mittelalter war das Schweifen mit der herrschenden Schicht selbst gegeben: das Rittertum war eine Gesellschaftsform des Weltdurchfahrens und ebendarum sind die mittelalterlichen Weltromane zugleich Rittermären bis zu ihrem großen Gegenwerk, dem 'Don Quixote': dieser, in schon unritterlicher Zeit von einem ritterlichen Genie gedichtet, erledigt die unfreiwilligen Zerrbilder echten Rittertums, die leer-phantastischen Nachschattungen einer im ganzen bereits vergangenen Gesellschaft, die gestelzten Amadisromane, und beginnt zugleich, freilich kaum aus des Dichters Absicht, den modernen „philosophischen“ Roman .. er zeigt das Weltdurchwandern als das Welterleiden. Doch schon waren die Lebensformen des Schweifens vom Rittertum, welches ansässiges Höflingstum geworden, übertragen auf andere Schichten oder vielmehr Gruppen und Personen: den Soldaten, den Studenten, den Schelmen, etwas später kam als eine Abart des Schelmen der Mime hinzu .. und diese Naturformen, von begabten Erlebern fixiert, wurden bald zu Kunstformen, zu Gattungen. Die Gattung bestimmt nicht das Wesen der jeweils ihr zugehörigen Werke, nur gewisse Beziehungen des Helden zu seinem Raum: weder der Held selbst noch der Raum sind von vornherein fest gegeben. Und hier schreitet Grimmelshausen ebensoweit hinaus über den „Schelmenroman“, der ihm die Beziehungen bot oder vorschrieb, wie Cervantes über die Ritterromane oder Goethe über den Komödiantenroman. Die Beziehung zur Umwelt also haben der spanische Picaro und der deutsche Sucher miteinander gemein: beide sind heimatlos und unbehaust auf die Erringung irdischer Güter angewiesen, auf Sicherung vor

gleichgültigen oder bösen Menschen. Doch ihre Seelen sind so verschieden wie ihre Umwelten, und es erhebt allein schon den Grimmelshausen über die Fabulierer seiner Zeit, daß er mit den Beziehungen, d. h. mit der Gattung, nicht zugleich das Wesen der fremden Vorbilder kopierte, sondern die Umrisse aus eignem Leben füllte.

Schwerer, trüber, wilder, weiter, einsamer, in jedem Sinn unheimlicher ist die deutsche Zerrüttung des langen Kriegs als die spanische Unsicherheit um 1600. Ferner: dem Spanier liegt mehr an den Streichen seines Schelmen als an dessen Seele .. mehr an Handlungen als an Schicksalen und Charakteren. Im 'Simplicissimus' trägt der Mensch das Geschehen, und die einzelnen Abenteuer werden wichtig, weil sie ihm begegnen, ihn verdeutlichen .. die verschiedenen Schichten zeichnen sich immer durch eigene Gestalten: der Einsiedel, der treue Freund Herzbruder, der Schurke Olivier, der Doktor Canard, der Kamerad Springinsfeld, der Gubernator, der Obrist-Schwiegervater, die Landstörzerin, — alle sind zugleich saftig pralle Eigenwesen und Sitten- oder Ständeträger, „Milieu"-Vertreter. Beim spanischen Muster ist fast gleichgültig wer die Streiche begeht oder erleidet begangen oder erlitten müssen sie werden, ihre Technik ist die Hauptsache. Lazarillo, Guzmann, Gil Blas und ihre ganze Schar erneuern die alten Schwänke Morolts, Eulenspiegels, Claus Neuerts, sogar Fausts: sie reihen um einen halb märchenhaften Typus arabeskenhaft ergötzliche oder schreckhafte Ereignisse nach einem wiederholbaren, fast schematischen Verfahren des Tuns oder Geschehens, nicht aus dem einmaligen Geheimnis eines Wesens. Sie sind zweidimensional, sie geben nur Richtung, nicht runden Raum, Weg, nicht Welt. Sie bleiben im Bereich des Verstandes und der Sinne, ohne Leidenschaft und dunkle Herzensnot. (Auch in die Faustbücher hat man erst von Goethe aus das „Faustische" zurückgedeutet, das vielleicht im Schicksal des Schwarzkünstlers angelegt war, gewiß nicht im Geist seiner Chronisten.)

Der 'Simplicissimus' webt bei aller Prallheit seines sinnlichen Drum und Dran im Wissen um die Scheinhaftigkeit oder Gleichnishaftigkeit (d. h. nicht Unwirklichkeit) der Gesichte, ihn umwittert ein Gefühl des Spuks, der Vergängnis oder christlich gefaßt, der Eitelkeit aller Dinge in Gott .. ein Hauch des romantisch „Unendlichen". Der Schauer des Wandels war vielleicht Grimmelshausens tiefste Erfahrung (man lese besonders den Schluß des V. Buchs, die bittren Scherze vom Schermesser und vom Baldanders,

die Idylle vom Mummelsee), um so stärker, als er ausgestattet war mit allen Sinnen für die Pracht und das Grauen dieser Erde. Seine Weltflucht wegen der Flüchtigkeit der Welt kommt nicht aus Genußunfähigkeit oder Nervenschwäche: sie ist nur das Gegengefühl zu seiner mächtigen Empfänglichkeit. Er war kein Fuchs vor den Trauben: er kannte sie, kostete sie und begehrte ihrer die Fülle.

Auch seine Duldsamkeit ist nicht Glaubenskühle (wie etwa bei Opitz). Ihm eignete, nach Art und Farbe der deutschen Mystik von Sebastian Franck bis Angelus Silesius, eine alldurchspürende Frommheit, die wie in den Naturereignissen und Geschichtserscheinungen so auch in den Glaubensformen gleichwertige Äußerungen der Gottheit ehrte oder wenigstens ahnte und suchte. Er stand nicht neben, sondern über den dogmatischen Sperren und Starren mit dem irenischen Gefühl für den Gleichniswert aller Bekenntnisse. Wahrscheinlich katholischer Konvertit, fand er den Bilderreichtum und die dehnbare Sinnenweite der Kirche seiner Phantasie gemäßer als den damals besonders dürren und harten Protestantismus .. immer zeigt er sich mehr innig als fanatisch, mehr der Gnade als dem Gesetz zugewandt. Sogar seine Wichte sind mit einer fast shakespearischen Bejahung gezeichnet, ohne weichliches „Allmitleid“, doch auch ohne moralische Entrüstung, eher mit einer im guten Sinn katholischen Gerechtigkeit und einem Anflug der kreatürlichen Solidarität: „es muß auch solche Käuze geben“ oder „vor Gott sind wir allzumal Sünder“. Das Geheimnis der Sünde hat ihn tief geplagt. Von heftigen Trieben besessen, wenn nicht von Leidenschaften geschüttelt, hat er in Gott vor allem die Ruhe gesucht .. das bezeugen Anfang und Schluß des ‘Simplicissimus’. Die mönchische Beschauung, die Heimkehr der Seele zu Gott, ist ihm nach all dem Treiben zuletzt als Sicherung erschienen. Er wäre wohl schlichter Mystiker geworden und im gestaltlosen Urgrund untergetaucht, wenn nicht Aktivität und Sinnlichkeit und Talent ihn der Frau Welt hörig gehalten hätten. Das Einsiedlertum war ihm ein hohes Wunschbild, das er um so zärtlicher ausmalte, als ihm Naturell, Schicksal und Zeit seine Auslebung verwehrten. Die Kirche bot ihm dann wohl am ehesten Mysterium und Frieden, ohne völligen Verzicht von ihm zu fordern. Wie weit Nutzen bei seinem Übertritt mitsprach, wissen wir nicht: vermutlich war der Katholizismus das läßlichste Gleichnis seines Geheimglaubens, und weniger die Lehren als die Zeichen und Bilder hießen ihn hier einkehren.

Neben dem Umfang seiner Weltkunde und der Frische seines Sehens und Sagens erstaunt uns immer wieder die geistige oder vielmehr seelische Freiheit Grimmelshausens .. die Duldsamkeit ist davon nur eine Seite. Seine Moralsprüche, meist verständig, oft platt, sind mehr eine Schriftstellermode und kommen nicht aus der Gesinnung, womit er Menschen zeigt .. nirgends eifernder Schulmeister, treibt er auch nirgends Psychologie wie die modernen Alleserklärer und Allesverzeiher: er bleibt Beobachter und schildert seine Leute nur durch Handlungen, Gebärden, Tonfälle, bis in die Eigentümlichkeiten ihrer Sprechweise, mit dem Geruch beinah ihrer Kleider und Räume .. ein Beobachter freilich der in den erdenklichen Lagen selbst gesteckt, gelitten, gehandelt hat. Seine Anklagen sind wie die Selbstanklagen seines Titelhelden ehrlich gemeint, aber mehr Buße als Gericht, mehr religiös als moralisch. Selbst das Scheusal Olivier ist ohne jede sittenrichterliche Bitternis gezeichnet. Grimmelshausen denkt Gott als einen Allzuschauer, als einen gelassenen Beobachter .. in dieser Vorstellung bekundet sich sein Gewissen und seine Gerechtigkeit. Von Gottes Eigenschaften ist ihm die Allgegenwart die gefühlteste, die geglaubteste. Eines seiner Bücher, das 'Wunderbarliche Vogelnest', wird geradezu von diesem Gefühl der Allgegenwart getragen.

Noch Grimmelshausens „Humor“ entstammt diesem Gefühl, dem schauenden Drübersein und dem leidenden Innesein. Bis zum Vieh und viehischen Menschen sieht er ein Geschöpf als eigenes Lebewesen und zugleich im Gottesraum, vom wilden Trieb und vom weisen Maß aus. Die meisten Sittenschilderer seiner Zeit bemerken keine Geschöpfe, sondern Eigenschaften und Begehungen, die unter ein festes Moralgebot fallen. Auch Grimmelshausen hat ein Maß in sich, aber er stellt es Gott anheim, zu richten .. er will nur das Licht sehen das über Gerechten und Ungerechten scheint, und die Gerechten und Ungerechten in diesem Licht betrachten.

An den Nöten seiner Zeit nimmt er teil als Dulder und Zuschauer, nirgends als Partei .. eher mit einem eschatologischen Prophetenblick — wenn er etwa in den Kapiteln vom Jupiter halb ernsthaft, halb scherzend mittelalterliche Träume vom tausendjährigen Reich ausmalt. Der deutsche Retter, den Jupiter kündet ist fraglos ein ernstes Wunschbild auch des Dichters selbst ... doch er verhöhnt es zugleich als utopischen Wahn, indem er es dem Narren zuschreibt. Diese Stelle, eine der rätselhaftesten des ganzen Werkes, deutet auf manches Geheimnis des rätselhaften

Mannes; hier zuerst begegnen wir der „romantischen Ironie“ in der deutschen Dichtung, der geistigen Selbstaufhebung. Sie ist das erste deutsche Gegenstück zu dem traurig erhabenen Lächeln, womit Cervantes den Wahn seines Helden verherrlicht und verhöhnt. Der Jupiter-Narr im ‘Simplicissimus’ ist eine zugleich rührende und komische Gestalt. Kaum ein andrer Deutscher ist damals solch geistiger Spannung und Spielkraft fähig: alle andren reden eindeutig und einseitig, oder mystisch. Ironie der höheren Art, die sich der eignen Masken bewußt bleibt, mit dem eignen Ernst spielt, das eigne Spiel ernst nimmt, kennt nur Grimmelshausen .. in Logaus lautrem und herzlichem Menschenverstand sind Ansätze dazu, doch bis zu Gestalten aus ironischer Weltansicht gelangt der Epigrammatiker nicht. Die Spaßmacher sind ebenso weit davon entfernt wie die Satiriker, zu schweigen von den Lehrmeistern, Sängern, Pfaffen und Schranzen. Sie alle stecken zu eng in der Sinnlichkeit, der Moral, den Zwecken, um sich mit ihrer Bedingtheit zusammen zu schauen.

Die Gestalt des Simplicissimus selbst umspielt der Schimmer von Ironie, weit mehr als den Parzival. Parzival ist ja als Vorbild eines edleren Rittertums gemeint, und Wolframs Lächeln über seine Tumbheiten gilt mehr den Konventionen, die er verletzt. Das Lächeln des Grimmelshausen über Simplex ist schmerzlicher, wie der Sündenfall seines Toren tiefer: es gilt dem Verfasser und seiner Welt mit. Simplex ist kein Vorbild, sondern ein Abbild und ein Urbild — er wird kein Gralskönig, sondern ein armer Büßer. Vielleicht hat dem Dichter eine sinnbildliche, ja allegorische Geschichte des Menschenlebens schlechthin vorgeschwebt, wie etwa dem Bunyan mit ‘The Pilgrim's Progress’ .. sieht man von Einlagen, Ranken, Anhängen ab, so gliedert sich der eigentliche Simplicissimus-Roman klar in Tumbheit, Narrheit, Sünde, Strafe, Buße. Die tierhaft kindliche Dumpfheit, woraus der Einsiedel den Simplex weckt, der Eintritt in die Welt, wo der Naturbursch mißbraucht wird zu Narrenstreichen noch ohne eigne Schuld, das Soldatenleben mit dem Erwachen der sündigen Gelüste und mit der irdischen Verstrickung — Wollust, Eitelkeit, Habgier — die Krankheit und die Unbilden, die ihn zum Bewußtsein des gefährlichen Wandels bringen und den Kampf der Gnade mit dem Fleisch erregen, der Abschied von der schnöden Frau Welt und die Einkehr zu Gott: das ist die Stufenfolge der fünf Bücher.

Das fröhliche Lächeln über die Unschuld des verwahrlosten Knaben, das traurige Lächeln über die Verstrickung, Schmach und

Schuld, das grimmige Lachen über die Niedertracht der Menschen begleitet den Lauf dieses barocken Parzival: doch gilt es weniger den Eigenschaften und Handlungen als dem Schicksal. So deutlich Simplex als Person und nicht nur als Zeittypus oder gar als Allegorie gezeichnet ist, so ergreift er uns doch weniger durch seine Züge als durch den Hauch von Schicksal, der ihn umwittert. Simplex ist der gute Jüngling mit dem dunklen Drang, sinnlich, ehrgeizig, tapfer, eitel, wacker, fast ritterlich, jeder Versuchung offen außer der zur Bosheit, doch darum das harmlose Werkzeug Böserer, vom Strom der argen Zeit mitgerissen, verschwenderisch und leichtfertig mit den Leichtfertigen — doch all das sind nicht nur die Eigenschaften eines Ich oder die moralischen Farben einer Art, sondern zugleich die Strahlen eines Schicksals, einer überpersönlichen Gewalt . . und ebenso bei den Nebenfiguren. Daß Grimmelshausen seine Gestalten als Schicksalsträger schaut, das erhebt ihn nicht nur über die besten deutschen Sittenschilderer und Beobachter des 16. und 17. Jahrhunderts, über Fischart oder Moscherosch, Logau oder Gryphius, Christian Reuter oder Christian Weise, sondern über alle neuhochdeutschen Erzähler außer Goethe, Kleist und Jean Paul, welcher ihn als eigentlicher „Erzähler" nicht erreicht, als „Dichter" übertrifft. Grimmelshausens großer epischer Atem, der ein Zeitalter, ein Volksschicksal mitträgt, fehlt selbst so tiefen oder feinen Menschen-, Sitten- oder Stimmungsmalern wie Kleist, Immermann, Gotthelf, Keller, Stifter, Mörike, geschweige den Bildungsmalern um Wieland und den Romantikern, die nur Geist und nicht Welt in ihre Romane bannen.

Das Schicksal des Simplicissimus, das der Ironie Grimmelshausens Tiefe und Weite gibt und sie über das Klugheitslächeln eines Wieland oder Tieck oder Fontane weit erhöht, verkörpert den Schauder der Vergängnis, ein Fluidum aus der Seele des Helden, aus der des Dichters, aus der deutschen Seele, die nur hier im 17. Jahrhundert zu Wort und Bild, d. h. zu Mythus gekommen ist, zu sichtbar gesagter Zeit. Aus der Mitte eines Herzens mußte solch Zeitbild entstehen, nicht aus der gestöberten und gerafften Breite des Verstandes oder aus massiger Erfahrung. Die christliche Färbung darf uns nicht täuschen über das eigentliche Wesen der deutschen Seele, die sich hier bezeugt in Gleichnissen des dreißigjährigen Kriegs: es ist das germanische Fahren und Schweifen, das Grauen, die trunkene Weltangst, das bild- und blickflüchtige, untergangssüchtige, untergangsscheue, untergangsselige Alleinsein

mitten im Wirbel der Welt, das Erlöschen nicht in der Ruhe, sondern in der Bewegung, in der sausenden Zeit selbst. Das ist der Odinsglaube und das Odinsschicksal: Glaube und Schicksal eines immer werdenden, nicht im. geschlossenen Reich und nicht in der Gestalt sich erfüllenden Volks.

Wie alle Bücher vom deutschen Wandern und Werden, wie 'Parzival', 'Faust', 'Wilhelm Meister', schließt auch der ,Simplicissimus' ohne Vollendung, mit Verzicht ... auch dies Buch scheint über seinen Abschluß hinaus weiter zu fordern und beliebiger Fortsetzungen fähig, seinem Keim nach mit Unendlichkeit, mit dem Nichtendenkönnen behaftet. Was sich im 'Parzival' als Gralsuche im 'Wilhelm Meister' als Bildungsstreben, im 'Simplicissimus' als Gottverworrenheit verkörpert, ist immer wieder das alte odinshafte Weltwallen, zugleich Wallen der Welt und Wallen durch die Welt. Der dreißigjährige Krieg ist aus unserer früheren Geschichte der grausamste Wirbel dieses Sausens gewesen und Grimmelshausen der einzige deutsche Autor, der nicht nur einzelne seiner Zeichen oder Folgen beschrieben hat, sondern ihn als Seelenzustand wie als Volksschicksal verewigt. Bei allem nur zeitlich barocken Kram der ihm anhängt, unnötiger Gelehrsamkeit, theologischen Vordergedanken, schulmeisterischen und soldatischen Barbareien, bleibt der 'Simplicissimus' das einzige unsterbliche Sprachbild der deutschen Not aus ihrem eignen Grauen heraus. Andre deutsche Weltgedichte und Schicksalsgesichte kommen aus einem Jenseits des deutschen Jammers, aus einer deutschen Tiefe und überdeutschen Höhe oder Ferne, sei es ein Kreuzzugsorient oder die katholische Kirche oder ein griechischer Zauber oder eine europäische Renaissance. Was die deutsche Not der Unfertigkeit, des allzugeistigen, allzusinnlichen oder allzuseelischen Transzendierens von sich allein aus mit der deutschen Sprache sonst gezeugt, zumal in der Romantik, das bleibt im bloßen Geist oder Gefühl, wenn nicht gar in der bloßen Meinung haften, wird nie Gestalt, kaum Seelenbild, geschweige Weltbild. Trotz manchen fremdländischen Einzeleinflüssen ist der 'Simplicissimus' nach Wesen und Weg ein reindeutsches, nicht wie der 'Faust' und der 'Wilhelm Meister' ein europäisch-deutsches Werk, darum auch nicht von europäischer Strahlung. Uns bleibt er ehrwürdig als einziges Zeugnis deutschen Schicksalsgehalts mitten im Fluch selbst, als dessen bannendes Wort .. er rechtfertigt die bisher trostloseste Zeit unserer Geschichte.

Über den metaphysischen Sinn der Kunst.

Von Herman Nohl (Göttingen).

Das Wort „metaphysisch“ ist in unsrer Kunstliteratur wieder Mode geworden und viele gebrauchen es — und mißbrauchen es wie das Pedal beim Klavierspiel, es soll in dem Ausdruck der einzelnen Erscheinung den Untergrund und die Verbundenheit der ganzen Welttiefe aufklingen machen. Es steht da zusammen mit dem modernen „irgendwie“, das auf die unsagbare Einheit sonst widersprechender Eigenschaften oder gegensätzlichen Lebens deutet und nichts anderes ist als das „je ne sais quoi“ des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Ästhetik wird den klaren Sinn des hier Gemeinten herausarbeiten müssen, was dann vielleicht einen tieferen Blick in die Funktion der Kunst und eine ihrer stärksten Wirkungen mit sich brächte.

Die spekulative Philosophie hat von ihrem Beginn an diese metaphysische Offenbarung der Kunst darin gesehn, daß sie sonst Getrenntes in Einheit zeigt. Die Analyse des Schönen führte hier von der äußeren Form und ihrem „viel aus einem und in einem“ zu immer tieferen Schichten solcher Harmonie, wie der von Freiheit und Notwendigkeit, Sinnlichkeit und Geist, Endlichem und Unendlichem. Ich zerlege die Totalwirkung eines Kunstwerks in eine Summe von Einzelwirkungen, dann ist doch gerade das Entscheidende die innere Zusammengehörigkeit dieser Einzelwirkungen. Fallen in der empirischen Welt die Seiten des Daseins beziehungslos auseinander, so sollte es der Sinn der Kunst sein, daß hier nicht bloß im schöpferischen Prozeß des Genies alle Trennungen in den Kräften des Menschen, wie Sinnlichkeit und Geistigkeit, aufgehoben sind, sondern daß vor seinen sehenden Augen auch da draußen die Trennungen verschwinden, und das Fremdeste noch zusammenklingt, um die Einheit des Lebens sichtbar zu machen. Von hier aus ließe sich die Geschichte der Kunst als die Entdeckung immer neuer solcher Einheitsformen, und die Ästhetik als die systematische Darstellung der möglichen Einheitsformen entwickeln, wobei man nach der einen Seite in den letzten Bewußtseinstellungen und den in ihnen gegründeten typischen Weltanschauungen enden

würde — und dann unter Umständen die metaphysische Dualität das letzte Wort ist und alle Einheit mit einem fremden Erdenrest behaftet — auf der andern Seite in dem jeder Kunst selbst immanenten Stilgesetz und seiner metaphysischen Bedeutung. Von beiden Seiten aus, die auf das innigste verschränkt sind, wäre dann der Einheitssinn bis in die feinsten Nuancen der äußeren Form zu erfühlen.[1])

Die gefährlichste Trennung und das schmerzvollste Problem unsres metaphysischen Daseins liegt in der Individuation alles Lebendigen, in diesem Zerfall in Raum und Zeit und den Gegensatz der Willen und Richtungen, der Dinge und Seelen auseinanderreißt und gegeneinanderführt. Unsre idealistischen Systeme fanden hier seit Leibniz die eine große positive Lösung, daß jede Monade doch das Ganze in sich birgt, nur von einem besonderen Stellungspunkt aus, wie sie denn auch in jedem Augenblick den ganzen Kreis von Vergangenheit und Zukunft gegenwärtig hat. Und die Kunst bekam von hieraus die Aufgabe, in dem einzelnen Werk das Universum zu zeigen, das ist ihre symbolische Funktion: das Genie sieht im Endlichen das Unendliche. Damit hatte die Individualität sich das Verhältnis zum All gesichert und den Charakter der bloßen Beschränkung überwunden. Aber die Frage ihrer leidvollsten Wirklichkeit, da wo sie Trennung, Einsamkeit und Widerstreit, grausamste Dissonanz ist, war doch damit noch gar nicht gesehen. In der Willensmetaphysik Schopenhauers kam das zum Ausdruck. Die Persönlichkeit als metaphysische Realität ver-

---

[1]) In früheren Arbeiten habe ich versucht, bestimmte Stile künstlerischer Welten nachzuweisen, die sich aus typischen metaphysischen Bewußtseinsstellungen ihrer Schöpfer interpretieren lassen. Diesmal möchte ich von der einzelnen Kunst und dem ihr selbst immanenten Stilgesetz ausgehen, um dieses aus einem metaphysischen Sinn zu deuten. Es gibt in jeder Kunst ein elementares Stilgesetz, das in ihrem Wesen gegründet ist, und für diese Formung läßt sich — ganz abgesehen von anderen Bedeutungen, die sie haben mag — ein metaphysischer Sinn angeben: das ist die Behauptung. Weil im Wesen der Kunst gegründet, wäre dieses Stilgesetz zunächst unabhängig von der individuellen oder typischen Weltanschauung des Künstlers; aber weil es eine Polarität enthält, die immer andere Akzentverschiebungen zwischen den polaren Gliedern und verschiedene Ausdeutungen ihres Bezuges zueinander erlaubt, so kann sich doch die ganze historische Mannigfaltigkeit der individuellen und typischen Stile auf der Grundlage dieser Spannung entwickeln. Ich sehe jedoch hier absichtlich von diesem Verhältnis zwischen den einzelnen Möglichkeiten der metaphysischen Bewußtseinstellungen zu dem metaphysischen Gehalt des Stilgesetzes der Kunst ab.



schwand bei ihm, aber dafür erschienen Raum und Zeit als die großen Zerleger der ursprünglichen Einheit und die Dissonanz als das eigentliche Merkmal des Lebens. Doch wie er in der Ethik die positive Auflösung dieser Dissonanz nicht fand, so vermochte auch seine Ästhetik hier nicht zu helfen. In der Kontemplation des Genies ist zwar die Trennung von Subjekt und Objekt aufgehoben und damit schweigt der Wille, alle Relationen von Individuum zu Individuum verschwinden; wir sind in der Betrachtung von der Individualität erlöst. Und dasselbe gilt auch für den Gegenstand der Betrachtung; auch er ist aus allen Verflechtungen mit den andern Dingen herausgehoben und so von seiner Individualität befreit. Aber damit ist das Problem der Individuation doch nur negativ aufgelöst, ihr positiver Gehalt verloren, und der Gegensatz der Individuen beseitigt, aber nicht „versöhnt". Und dem entspricht, daß diese Willensmetaphysik das Schöne schließlich doch nur in der Welt der Vorstellung findet und in dem ästhetischen Verhalten nur das Schweigen des egoistischen Willens statt positiver Überwindungen seiner Dissonanzen. Solche positiven Überwindungen der Entzweiung des Lebens waren die Grunderfahrungen, aus denen Hegel und Hölderlin von Schillers Ästhetik her die Kategorien ihrer neuen Metaphysik nahmen. Hegel entdeckte die Dialektik des Lebens, wo alles Dasein konkrete Einheit von Gegensätzen ist und jede Dissonanz nur Vorbereitung tieferer Einheit. Wo Leid und Trennung in die metaphysische Wirklichkeit selbst hineingenommen sind, um aus Entzweiung zur Versöhnung, aus Gegensatz zu Einheit zu führen und in der Schönheit solche Einheit und Versöhnung sichtbar wird. Und ebenso findet Hölderlin in dem *ἐν διαφερον ἑαυτῳ* das Geheimnis des Schönen und offenbart in den Schlußworten des 'Hyperion' wie mit einem Lächeln unter Thränen das verborgene Wesen unsres Daseins: „Wie der Streit der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder." In der Sphäre der Gemütsbeziehungen zwischen den Menschen als Realität erlebbar — in der Ausdeutung des Ganzen der Welt aus solchem Erlebnis aber nur Symbol für letzte Erwartungen — ist doch hier die Schönheit in dem Streit des Lebens selbst entdeckt. Für die Ästhetik ergibt sich daraus die Aufgabe, auch im Kunstwerk jetzt einen solchen dynamischen Gehalt nachzuweisen, für den die Dissonanz einen neuen Sinn bekommt und Spannung und Lösung nicht bloß in der Entwicklung erscheinen, — auch hier neben den alten

Schemata solcher Entwicklung ein neues, besonders wirksames, „alles Getrennte findet sich wieder“ — sondern auch in der scheinbar statischen Gegenwart des Kunstwerks als ein gleichzeitig und eins im andern Gegebenes — „Versöhnung ist mitten im Streit.“ Das soll hier an einigen wenigen Beispielen gezeigt werden, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, nur um deutlich zu machen, wie die Form des Kunstwerks mit ihrer Bindung diesen Hintergrund von Einheit in der Trennung erfahren läßt, die Individuation überwindet, und um durch solches Verstehen eines metaphysischen Sinns der Form einen höchsten Genuß, den sie zu geben hat, zu vollem Bewußtsein zu steigern.

Gehen wir dafür von der Malerei aus, so hat man es zumeist als ihre große Armut empfunden, daß sie gezwungen sei, die Fülle der Erscheinungen, wie sie in der dreidimensionalen Raumwelt zerstreut ihr Eigenleben haben, auf die zweidimensionale Fläche zu bringen, und man hat die Entwicklung der Malerei geradezu so konstruiert, daß sie immer vollkommener werde, je mehr es ihr gelinge, durch die Beherrschung der perspektivischen Gesetze ihre Fläche zum Schein des Raums zu erweitern. Das war der Ausdruck des empiristischen Verstandes der letzten Jahrhunderte. In Wahrheit liegt die Sache doch gerade umgekehrt. Die Bindung in die Fläche ist die erste Form der Vergeistigung der Dinge und die Aufhebung ihrer Vereinzelung in einer unsagbaren, aber alles durchdringenden Einheit. Das hat schon Hegel gesehen, wenn auch von einem etwas anderen Gesichtspunkt aus (Werke X, 3 Seite 19f.): „Die Malerei tilgt eine der drei Dimensionen, sodaß sie die Fläche zum Element ihrer Darstellungen macht. Dies Vermindern der drei Dimensionen zur Ebene liegt in dem Prinzip des Innerlichwerdens, das sich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervortun kann, daß es die Totalität der Äußerlichkeit nicht bestehen läßt, sondern sie beschränkt.“ „Diese Abstraktion, weit entfernt eine bloß willkürliche Beschränkung oder menschliche Ungeschicklichkeit der Natur und ihren Produktionen gegenüber zu sein“, ist gerade das Mittel, um statt der Nachbildung des bloß natürlichen, leiblichen Daseins ein Reproduzieren aus dem Geist zu setzen und so „die Selbständigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Existenz aufzulösen.“ Wer in der Malerei sehen gelernt hat, wird diese Gewalt der Fläche durch alles hindurchfühlen, bald sichtbarer und gewissermaßen einseitiger und brutaler in den byzantinischen Mosaiken oder der frühgotischen

Kunst oder bei den modernen Expressionisten, bald verborgener aber ebenso allmächtig in der großen deutschen oder italienischen Kunst der Renaissance. Man erinnere sich nur an das schweigsame Nebeneinanderstehen der Figuren auf den Bildern der heiligen Konversationen und ihre innere Verbundenheit. Auch der einzelne Kopf noch bekommt durch diese Einbettung seiner Teile in die Fläche eine durch nichts anderes so aussprechbare Verinnerlichung. Wie der Philosoph die Welt in die Form des Begriffs bringt, nicht aus Armut und Schwäche, sondern nur so ihren Zusammenhang erfassend, so bedeutet diese Reduktion der Welt auf die Fläche ihre „Formulierung", die ihre Einheit sehen läßt und ist das ganz elementare und entscheidende Stilmittel der Malerei. Für die monumentale Kunst ist nach dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts diese Bedeutung der „Wand" und ihr Gesetz für die Figur zuerst wieder erkannt worden, sie gilt aber für jedes Bild. Diese Einordnung in das Gesetz der Fläche und die Notwendigkeit, die das Einzelne bindet, kann dann immer noch einen verschiedenen metaphysischen Sinn haben und dementsprechend zu verschiedenen Stilen führen, wie denn schon in der Polarität von Einheit und Mannigfaltigkeit gegensätzliche Möglichkeiten liegen, — aber in jedem Fall ist doch die Bindung in die Fläche das im Wesen der Malerei selbst gelegene Stilprinzip. Sie wird auch nicht berührt von den Stilgegensätzen, die Wölfflin nachgewiesen hat, die umgekehrt erst von hieraus ihre Erklärung gewinnen, und wo die „Bindung in die Tiefe" doch immer die Fläche voraussetzt, wenn sie künstlerisch ist. Die Überschneidungen in der Fläche verweben die Phänomene, das Fernste steht hier doch unmittelbar neben dem Nächsten, rührt mit seiner Form und Farbe an Form und Farbe des andern und sucht seine Harmonie. Auch wo die Perspektive die Dinge scheinbar auseinanderlegt, arbeitet sie in der großen Kunst doch immer so, daß die perspektivischen Linien zugleich die Fläche harmonisch teilen, ihrer Proportionalität dienen und sie so, statt sie aufzuheben, gerade betonen. Die fremdesten Dinge, Himmel und Erde, Baum und Blume, Mensch und Stein, sie haben hier ihre Scheidung verloren, gehören zusammen in die Einheit des Farben- und Formgefüges, das die Fläche, der „Hintergrund" zusammenhält. Es gibt hier nichts, das gleichgiltig gegen einander wäre oder sich trennen könnte. Hat die Farbe und das Licht auch noch ihre eigene Bindung, Gegensatz und Versöhnung, eine Theodicee, die jedem Ton, auch dem Schwarz noch eine harmonische Bedeutung gibt, so ist doch auch

für sie die Gewalt der Fläche der letzte elementare Grund, in dem alles verschmilzt und dem nichts entrinnt. Es ist nur ein weiterer Schritt, wenn die mittelalterliche Malerei oder jetzt der Futurismus versucht, auch die Zeit durch die Fläche zu überwinden, auch das Zeitgetrennte noch in ihrer Einheit zusammenzubringen, die gegensätzlichen Farben des Daseins so in den einen Teppich des Lebens zu weben, daß die Mystik seines empirisch unbegreiflich feindlichen, dissonierenden Gehaltes, Furcht und Hoffnung, Glück und Unglück, Sommer und Winter, Haß und Liebe, Seligkeit, Grauen und Groteske, Gewesenes, das nie ganz verschwindet und Kommendes, das doch immer schon da ist, in der Einheit und Harmonie der Fläche zum sichtbaren, schmerzlich-süßen Ausdruck kommt, so daß uns aus diesem magischen Tuch oder Blatt alle Geheimnisse des Lebens auf einmal anzusehen scheinen.

In der Plastik übernimmt die unsichtbare Begrenzung des Blocks und die elementare Gewalt seiner Schwere diese Durchwirkung der Erscheinung mit einer inneren Einheit, die alle Teile bindet und jenes „irgendwie" von Metaphysischem aus ihr sehen läßt. Auch hier war mit dem Verlust der reinen künstlerischen Empfindung die Aufgabe der Illusion erschienen, die virtuosenhaft versucht, die Bewegung vom Stein zu befreien. Die moderne Kunst hat aber wieder begriffen, daß die Lage gerade umgekehrt ist. Alle Wirkung großer Plastik, von der ägytischen angefangen bis zu Michelangelo und bis zu Maillol oder Lehmbruck, ergibt sich aus der Gebundenheit der Lebensformen innerhalb der Gewalt des Blocks, die eben der Ausdruck des metaphysischen Gesetze unsrer Existenz ist, das keinen entrinnen läßt und das auch den sich dagegen erhebenden noch bestimmt. Das macht die fahrigen Arme und Hände künstlerisch so schwer zu bewältigen und giebt ihnen fast immer etwas Zufälliges, so daß uns der Torso meist lieber ist, was sonst ganz unverständlich wäre; das läßt die gespreizten Beine, wie beim David Michelangelos, häßlich erscheinen, nicht weil „das Auge" keine Löcher sehen mag, sondern weil solche Zufälligkeit und Willkür der Bindung von Innen her widerspricht. Das Auge sucht hier nicht die gebundene Form, weil es sie leichter aufzufassen vermag, sondern es steht hier wie überall im Dienst eines Willens, der die gebundene Form verlangt, weil sie etwas bedeutet und eben der elementare symbolische Ausdruck für ein Grundgesetz unsrer Existenz ist. Dieses Umfaßtsein von einem überlegenen Ganzen, innerhalb dessen jede Eigenbewegung vor sich geht, und

die entsprechend den Mitteln der Plastik hier gleichsam noch elementarer und übermächtiger auf das Individuum drücken, gibt der Schönheit der Plastiken jenen wehmütigen Zug, der aus Resignation in ein Schicksal stammt. Auch hier, um es noch einmal zu betonen, liegt in der Polarität von Bindung und Individualität aber die Möglichkeit einer entgegengesetzen Kräfterichtung, die zu entgegengesetzten Stilen führt.

Am deutlichsten wird das hier Gemeinte vielleicht nun in der Musik: ihrer Vereinheitlichung der Mehrheit des Ausdrucks in der einen Harmonie. Hier ist der innerste Sinn der Polyphonie. Am stärksten fühlen wir dieses Ineinander des Auseinander, die Verschmelzung der Individualitäten, ohne daß sie sich dabei aufgeben, wo wir selbst singen und unsre Stimme sich dem größeren Ganzen der Harmonie einfügt. Hier ist die Gemütserfahrung einer höheren Einheit, Schmerz der Trennung von ihr und tiefe Befriedigung des Wiederzusammenstimmens, die Realität eines Gemeinschaftsgrundes unsres Lebens, aus dem sich der Einzelne mit seinem Ausdruck immer nur scheinbar trennen kann, unmittelbar gegenwärtig. Es gibt etwas, das über uns hinaus reicht, Zusammenhänge, in denen wir nur eine Stimme sind, und in Sehnsucht wie in den Gefühlen voller Erfüllung drückt sich diese Verbundenheit aus.

Es ist dann nur eine Steigerung, auch die inhaltliche Dissonanz, die gegensätzlichen Gemütsgehalte zur Einheit der Polyphonie zu verweben, wie es in der Oper, den Symphonien oder den großen Doppelfugen Bachs geschieht. Es gibt im musikalischen Drama keinen höheren Augenblick, als wenn die Mannigfaltigkeit des Lebens der verschiedenen Personen, ja ihre innerste Gegensätzlichkeit sich in dem harmonischen Zusammengesang findet, wo dann dieses gemischte, zweideutige, grausame Leben sich „irgendwie“, doch harmonisch erweist und alles Auseinander und Gegeneinander doch innerhalb einer Einheit sich bewegt, die diesem Leben nicht fremd ist, sondern jede dieser Stimmen braucht, um dazusein, und wo auch der fremdeste Ton nur dazu dient, immer tiefere Bezüge zu der Einheit hören zu lassen. Im ersten Akt des ‘Fidelio’ singen Marcelline und ihr Liebhaber Jaquino, Vater Rocco und Leonore ihr kanonisches Quartett: Marcelline „Mir ist so wunderbar — ich werde glücklich sein“, Leonore „Wie groß ist die Gefahr — o namenlose Pein“, Rocco „Sie liebt ihn, es ist klar — ja Mädchen, er wird dein“ und schließlich Jaquino „Mir sträubt sich schon das Haar — mir fällt kein

Mittel ein". Die totale Gegensätzlichkeit dieser Gemütsbewegungen gehen doch in der vollkommensten Harmonie zusammen, die nur aus dieser in ihr zusammengepreßten Gegensätzlichkeit eine Spannung erhält, die süß und schmerzlich zugleich ist, „Versöhnung ist mitten im Streit". In den Terzetten und Quartetten des Finale erscheint dann dasselbe Phänomen, das in dem Kanon vor allem durch das Wort entsteht, gesteigert und musikalisch entwickelter: Leonore „Ich trotze seiner Wut", Florestan „Vor Freude starrt mein Blut", Pizarro „Welch unerhörter Mut" Rocco „Mir starrt vor Angst mein Blut". Rache und Liebesverzweiflung, höchste Enttäuschung, Wonne der Erkennung und Angst, sie klingen über alles Verstehen hinaus harmonisch zusammen. Oder um noch ein anderes Beispiel zu geben: in dem großen Quartett des dritten Aktes im 'Rigoletto' lockt im Hause der Herzog: „Holdes Mädchen sieh mein Leiden", und die Tänzerin dagegen: „Ha, ha, ha, ja ich muß lachen", während vor dem Hause die betrogene Gilda singt: „Armes Herz, du darfst nicht brechen" und der rachesuchende Rigoletto ihm den Tod verspricht: „Er wird keine mehr betören" — alles in Einem, eine Konzentration der Gegensätze, die höchste Spannung und doch Harmonie ist. Die Mozartschen Opern nehmen überall aus diesem eigensten Mittel der Musik den metaphysischen Zauber, der in ihnen lebt, die Magie der Bezüge, die nur die Musik so vollständig überzeugend sichtbar machen kann. Man könnte auch hier sagen: die arme Musik ist dem wahren Gegeneinander des Lebens nicht gewachsen, sie muß immer harmonisch sein, und auch hier wird man den Versuch machen, dieser Harmonie möglichst aus dem Wege zu gehen, um möglichst realistisch, „wirklich" zu sein. Aber der Gegensatz wird dadurch nicht stärker, sondern im Gegenteil schwächer, denn es ist auch hier so, daß grade umgekehrt die Harmonie das Maß ist, an dem erst die Fremdheit und Trennung sichtbar wird, und alle Dissonanzen sind doch immer schon von vornherein aus der Harmonie geboren und werden wieder in sie zurückgezwungen. Darum denn auch die moderne Oper wieder musikalischer wird und an die Stelle der Illusionswirkung eine Gestaltung aus dem Element der Musik sucht. Wie in der Malerei die Fläche, in der Plastik der Block, so ist hier die Harmonie die elementare Form, innerhalb deren alle übrigen Formen erst ihr Dasein haben und aus der sie sich bestimmen. Umgekehrt entsteht doch alle Spannung und Spannweite im musikalischen Werk erst durch die Kraft der Dissonanz und der Gegensätzlichkeit, die

innerhalb der Harmonie erreicht wird. Und jede neue Dissonanz und Lösung, die ein Künstler findet und deren Zahl innerhalb seines Gesamtwerks schließlich doch nur eine beschränkte ist und die seinen Stil charakterisiert, bedeutet nichts anderes als einen solchen Bezug des Lebens, den er erfühlt hat. Wenn eine moderne Bewegung in der Musik die Stimmen wieder gegenüber dem Klang verselbständigen will und von der Zweiseitigkeit der musikalischen Wirklichkeit, der Tonwelt auf der einen Seite als einem objektiven Ganzen, in dem der Einzelne sich bewegt, und dem thematischen Ausdruck des einsamen Subjektes und seiner Kraftlinie auf der andern Seite, diese letztere bevorzugt, um wieder einen ursprünglichen Einsatz zu finden und an die Stelle des Massenklangs das durchsichtige Nebeneinander distanzierter Stimmen setzt, so widerspricht das zunächst dem oben Gesagten nicht. Erst wenn die Stufenharmonik vollständig fallen gelassen würde, müßten neue Bezüge zwischen den Stimmindividuen gefunden werden, um ihre metaphysische Verbundenheit auszudrücken. Erpf (Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik 1922, dem Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge 1923 sich anschließt) sucht diese Gemeinsamkeit der individuellen Stimmen in der geistigen Einheit des melodischen Motivs und ihre Eigenart nur in dem Unterschied von Lage und Klangfarbe. Solche radikale Verarmung hat sicher eine sehr interessante experimentelle Bedeutung, wird aber das einmal gefundene „Wesen“ der Musik nicht beseitigen und hält sich jedenfalls auch innerhalb der hier behaupteten Spannungseinheit von Individuum und Gemeinschaft, nur mit anderem Mittel.

Es war Wagners Griff, daß er mit Bewußtsein auch die Einheit der zeitlichen Trennung in der Musik hören lassen wollte, das Ineinander auch des vergangenen und kommenden Lebens in der konkreten Gegenwart. In dem Durchtönen der Motive, gewesener und geahnter, in der Einheit der Harmonie, ist die Lebenstiefe des konkreten Zusammenhangs unsres Daseins in jedem erfüllten Augenblick gegenwärtig, diese mystische Zeiteinheit unsrer Existenz, wo jede Gegenwart „schwanger ist mit der Zukunft“ und alle Vergangenheit in ihr „aufgehoben“, im tiefsten Sinne alles zugleich. In der großartigsten Weise hat doch schon Bach so mit dem Mittel der Musik gearbeitet. In seinen Kantaten wird immer wieder die letzte Dissonanz unsres menschlichen Seins, dieses zugleich verloren sein und sich doch geborgen wissen, die absolute Spannung des religiösen Menschen musikalisch verwirklicht. In „O Ewigkeit

du Donnerwort" singen Furcht und Hoffnung ihr Duett: „Ich weiß vor großer Traurigkeit nicht, wo ich mich hinwende" und zugleich doch „Herr, ich warte auf dein Heil". Oder in dem späteren Duett, wo die Hoffnung immer den Gegenvers zu der Zeile der Furcht giebt, nicht nacheinander, sondern zugleich, und so die Angst doch immer schon die Erlösung in sich weiß. Noch tiefer aber erscheint das im Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", wo der alte Bund sagt „Mensch, du mußt sterben" das neue Evangelium „Ja, komm Herr Jesu, komm" und die stille Ergebung und Glaubenszuversicht „Ich hab mein Sach auf Gott heimgestellt". Spitta schreibt in seiner Biographie Bachs (Bd. I, 456) dazu: „Alttestamentlicher Schrecken, evangelische Tröstung, Erhebung zu kirchlicher Gemeinschaft, verzückte Hoffnung auf unsägliche Herrlichkeit, das ergreifende Bild menschlicher Hinfälligkeit, über welche dennoch der Geist triumphiert und als Kern in diesem unstet schillernden Farbenmeer ein fest und einfach gefügter Organismus. Wer es vermag, alle diese verschiedenen Elemente zusammenfassend zu empfinden, der wird in seinem Innern Unerhörtes erleben." Das Entscheidende dabei ist doch — worauf aber auch Spitta schon hinweist —, daß die Gegensätze, hier von gesetzhafter und evangelischer Anschauung vom Tode, nicht als dramatischer Konflikt zweier Mächte erscheinen, wo dann die eine überwunden würde, sondern sie stehen bis zuletzt nebeneinander, das geschichtliche Nacheinander ist zu innerst ein Ineinander, das religiöse Wesen ist die Spannung von einem zum andern und zugleich ihre Aufhebung, hegelsch geredet „die Rose im Kreuz der Gegenwart".

Am schwierigsten ist ein solches Element der Form in der Dichtung nachzuweisen. Schiller hat in seinem Vorwort zur 'Braut von Messina' der Illusionstechnik das poetische Element gegenüber gestellt, in dem alles nur Symbol eines Wirklichen ist, das Metrum nicht bloß willkürliche poetische Freiheit, sondern aus dem Wesen aller Poesie kommend, die hinter den Erscheinungen den „Geist des Alls" ergreift und in einer körperlichen Form bindet, um so wahrer zu sein als alle Wirklichkeit. Und in seinem 'Tell' hat er eine Symphonie hingestellt, wo — André Jolles hat kürzlich in seinem anregenden Büchlein über Schiller und die Gemeinschaftbühne wieder auf dieses Wunder hingewiesen — das ganze realistische Geschehen so unerhört verschiedener Art wie das des ersten und zweiten oder vierten Aktes in einer Form zusammengehalten wird, die fast bis auf den Vers (751, 714 und 741) ausgezählt und aus-

gewogen ist und durch die ganze Fülle des Lebens mit allen seinen Gegensätzen so sicher und still hindurchgeht, wie ein Regenbogen die windbewegte Luft durchzieht. Bei allem Tempo der Handlung, das von Szene zu Szene fortreißt, ist doch jeder Teil in fehlerlosem Verhältnis zum Ganzen. Eine ähnliche, den Gehalt einer Welt mit Himmel und Hölle in das Ganze einordnende Gewalt haben die Terzinen Dantes.

Aber damit ist doch das, was uns hier vor allem beschäftigt, die innere Aufhebung der Trennung des Lebens in der Einheit und die daraus entstehende Spannung noch nicht von dem Leben selbst her erreicht. Dieses Ineinssehen des getrennten Lebens liegt hier im *Gleichnis* vor. Novalis bezeichnet es einmal als das Wesen aller Poesie, daß sie alles mit allem vergleicht. In dieser schrankenlosen Bildersprache liege die Wahrheit, daß alles eins und eins alles sei. Man hat die Metapher als Synthese von Innerem und Äußerem, als den notwendigen Ausdruck unsres geistleiblichen Wesens verstanden, aber ihr tieferer Sinn liegt doch noch da, wo ich nicht bloß anthropozentrisch mit ihr verlebendige, sondern *ein Leben durch das andere interpretiere, tiefer noch: getrenntes Leben in Eins sehe*, sodaß hinter den Linien des einen die des andern sozusagen durchschimmern, sie bald decken, bald überschneiden, aber im Zentrum identisch sind. Aus diesem Identitätssehen ist die primitive magische Metapher entstanden, der Zauber, der in dem einen den andern vernichtet oder gewinnt, in diesem Ineinssehen des verschiedenen, ja gegensätzlichen Lebens haben schließlich aber auch noch alle Lyrik und Epik, Tragödie und Komödie das Mittel ihrer tiefsten Wirkung. Und auch hier wird die Trennung in der Zeit überwunden; ich erinnere, weil es mir gerade begegnet, an Liliencrons Gedicht 'Krieg und Friede': wer hier nur den Gegensatz und die Ablösung des einen Bildes durch das andere sieht, erfaßt seine eigenste Wirkung nicht, die gerade daraus entsteht, daß das eine Bild auf dem Hintergrunde des anderen erscheint, und erst dieses ihr Ineinander sagt uns, was das Leben ist. Aber das kann hier nicht mehr nachgewiesen werden. Nur auf die Funktion des Reims in diesem Sinn will ich noch hindeuten. Das Geheimnis, das er birgt und warum er mehr ist als Spielerei und äußerer Klingklang, ist diese Wiederkehr des Lebens zu sich selbst, das Trennung ist und doch wieder identisch. In dieser „Versöhnung im Streit“ liegt auch *seine* eigentliche Schönheit.

Die Arten der historischen Dichtung.

Von Victor Klemperer (Dresden).

Ich nehme an, ein Spielmann des 11. Jahrhunderts habe französischen Pilgern an einem Haltepunkte der Wallfahrtsstraße nach San Jago de Compostella etwas von Rolands Kampf mit den Heiden in eben dieser Gegend vorgetragen, und nun werde den Zuhörern die Frage gestellt, ob sie Geschichte oder Dichtung — in naiver Fragestellung einer jüngern Zeit: Wahres oder Falsches — vernommen hätten. Bestimmt wird die Antwort der Mehrzahl lauten: „Geschichte", „Wahrheit". Und nur ein ganz gelehrter Mönch, der die lateinische Darstellung der alten Zeit kennt, wird den Kopf schütteln, und wenn er sehr schroff ist, wird er erwidern: „Dichtung", „Lüge". Und ich nehme an, die gleiche Frage werde an Menschen der Gegenwart gestellt, die in Renans 'Geschichte des beginnenden Christentums' die Charakteristik des Kaisers Nero, den Brand Roms gelesen hätten. „Geschichte", wird die Mehrzahl erwidern, einige werden zweifelnd den Kopf schütteln, und ein ganz gelehrter Historiker mag wohl entrüstet entgegnen: „Dichtung", „Lüge".

Der Mönch und der Historiker haben — soweit sie im Rechte sind — im gleichen Maße Recht, denn sie stehen bei den Schilderungen von Ganelons Verrat und von Neros Grausamkeiten gleichen Schöpfungsergebnissen gegenüber. Aber freilich nicht gleichen Schöpfungsprozessen. Sondern was der Spielmann des 11. Jahrhunderts höchst unbekümmert und völlig naiv getan, das hat Ernest Renan mit vieler Wissenschaft und vielem Kunstverstand zuwege gebracht. Zwischen den meiner Fragestellung gegenüber gleichen Meisterwerken liegt eine lange Strecke als zwischen weit voneinander entfernten Anfangs- und Endpunkten. Ein Quell nationaler Dichtung und Geschichte ist das Rolandslied. Bald, und noch im frühen Oberlauf, trennen sich die Wasser des Flusses in Geschichte und Dichtung, durchströmen weite Räume in ihrer Geteiltheit und

fließen endlich, in der gegenwärtigen Epoche, in Schilderungen, wie es die Renanschen sind, wieder ganz zusammen.

Es ist der dichterische Teil des Stromes, dem meine Studie gilt. Aber wenn am Anfang und Ende Historie und Poesie vereint fließen, und wenn die getrennten Arme doch immerfort aus der gemeinsamen Quelle gespeist sind (mögen sie auch verschiedene Zuflüsse in sich aufnehmen), so muß mit der Grundfrage begonnen werden, welches denn überhaupt die Möglichkeiten sind, einen historischen Vorgang nachzuerzählen. In theoretischer Trennung sehe ich fünf Möglichkeiten. Der Erzählende kann 1. unverknüpft berichten, was er an Tatsachen weiß und für Tatsachen hält, 2. die Dinge auf ihre Tatsächlichkeit prüfen, 3. nach ihren Gründen und Zusammenhängen suchen, 4. sie gestalten und beseelen, 5. sie zum Zweck einer irgendwie belehrenden Wirkung wiedergeben. Wie gesagt, ist diese Trennung eine rein theoretische. In Wirklichkeit finden sich bei jeder Wiedergabe historischer Ereignisse mehr oder minder fast alle fünf Darstellungsarten zusammen. Vor allem wird notwendigerweise immer, auch wenn es sich um die primitivste Erzählung der ersten Art, den primitivsten unverknüpften Bericht handelt, die vierte Tätigkeit, das Gestalten und Beseelen, ins Spiel kommen. Und zwar doppelt. Denn einmal steht zwischen dem Vorgefallenen und dem Bericht der Berichtende. Die Dinge passieren seinen Geist und nehmen also die Form seines Geistes an. Sodann aber ist der Berichtende nicht imstande, sein subjektives Bild des Vorgefallenen rein geistig weiterzugeben, vielmehr muß er es in Sprache kleiden. Sprache ist Bild und Gleichnis, und nicht von dem Einzelnen geschaffen, der sie gebraucht, sondern von einer Gesamtheit ihm überliefert, für ihn dichtend und denkend, ihm einen Teil seiner Selbständigkeit aus der Hand windend. Der sprachgewordene Bericht also ist doppelt gestaltet und beseelt, doppelt seiner eigentlichen Wirklichkeit entfremdet: einmal durch das Subjekt des Berichtenden, sodann durch das Objekt der Sprache. Anders ausgedrückt: aus historischer Wahrheit ist sogleich zwiefach Dichtung geworden: subjektiv-individuelle und objektiv-überindividuelle, Persönlichkeits- und Volksdichtung. Keime der Tätigkeiten zwei und drei, des prüfenden Wählens und des Grundsuchens, werden selten fehlen, und noch seltener wird das Fünfte, die didaktische oder patriotische oder politische Tendenz, zu vermissen sein, das seinerseits wieder sofort den zweiten und dritten Punkt, die Auswahl und die Begründung, herbeiführt. Solcher Gleichzeitigkeit und

solchem Komplex gegenüber kann eine Gliederung ebenso fraglos voneinander verschiedener wie miteinander verbundener Dinge nur dadurch geschaffen werden, daß man den Ordnungsbegriff der Dominante einführt und das Ganze nach der am stärksten entwickelten Tätigkeit rubriziert. Man muß dies um so eher tun, als die stärkstentwickelte Tätigkeit in ihrem Vorherrschen die anderen nicht nur unentwickelter läßt, sondern in ihrer Entwicklung beeinflußt. Ich nenne den innerlich unverknüpft Berichtenden: Chronisten, den Prüfenden: Kritiker, den Grundsuchenden: Philosophen, den Gestaltenden: Dichter, den Belehrenden: Politiker (insofern auch Politik treibt, wer einer bestimmten Moral oder Religion Anhänger zuführen will). An dieser Reihe fällt auf, daß der Name „Dichter" vorhanden, der Name „Historiker" vermieden ist. Daß alle fünf Tätigkeiten hier am historischen Stoffe ausgeübt werden, setze ich voraus und verstehe unter historischer Gegebenheit alles, was durch sein Vorfallen unmittelbaren Einfluß auf das Schicksal eines Volksganzen gehabt hat. Ich nenne den Mann der vierten Tätigkeit Dichter, weil sie schlechthin für sich ausgeübt werden kann, ohne alle Verbindung mit den übrigen vier. Ein Dichter kann von einem historischen Stoff ausgehen, etwa dem tatsächlichen frühen und tragischen Tod einer Prinzessin, aus dem eine Wendung im Geschick eines Landes erfolgte. Und er kann diesen Stoff so behandeln, daß der „historische" gar nichts mehr mit der Historie zu tun hat, indem er ihn aus allem Zusammenhang mit dem Volke, dem historischen Geschehen herauslöst, indem er, kurz gesagt, die Prinzessin nicht als Prinzessin eines Landes und einer Zeit, sondern als hochgestellte Frau schlechthin behandelt. In diesem Fall wird es für den ästhetisch Betrachtenden ganz gleichgültig sein, ob der Dichter seinen Stoff aus der Geschichte, der reinen Phantasie, einer Lokalnotiz der Zeitung, oder sonstwoher genommen hat; und im Hinblick auf das Historische kann ich aussagen, daß es — wie jede andere Gegebenheit auch — einer rein und für sich bestehenden dichterischen Behandlung zugänglich ist. An welchem Punkt der Reihe dagegen läßt sich von dem Historiker schlechthin sprechen? Die unvermeidliche und unzerreißbare Verbindung mit der vierten, der dichterischen Tätigkeit beiseite geschoben, so wird doch als völliger Historiker heute nur der gelten dürfen, in dem Kritik und Philosophie völlig entwickelt einander die Wage halten, derart, daß er nicht in Einzelheit, Analyse und Verneinung stecken bleibe, sich aber auch nicht zu Synthesen und Schlüssen drängen lasse,

unter denen das tatsächliche Einzelgeschehen die Form ändere oder die Farbe einbüße.

Der Sänger des Rolandsliedes (oder der Ilias), der Sänger einer der vielen „Cantilenen", aus denen sich später ein nationales Epos entwickelte, oder einer kurzen aber in sich geschlossenen Fassung einer später vergrößerten und aufgeschwemmten Dichtung, oder eines Kapitels einer bereits endgültig fertigen Nationaldichtung — der Sänger einer unter gleichviel welcher „Epentheorie" angeschauten primitiven Heldendichtung ist mit eins der Beginner von Historie und Dichtung, der Beginner der gesamten Fünferlinie. Einen Beginner nenne ich, wer alle Möglichkeiten einer künftigen Entwicklung zusammengefaltet und keimhaft in sich trägt, noch keine in vollkommener Entfaltung. Um ein Beispiel zu wählen, das mir fachlich vertraut, und das wohl auch seiner relativen Zeitnähe halber besonders gut überblickbar ist, so sehe ich im Rolandslied eine völlige Harmonie der fünf Keime. Der Dichter des Roland berichtet eine historische Begebenheit, und das ist sein Hauptzweck, den er ohne Umschweif und ganz sachlich an den Anfang setzt: *Carles li reis, nostre emperere magnes, Set ans tuz pleins ad ested en Espaigne.* Er wählt aus der Überlieferung, was die fränkischen Helden ins Licht stellt; er knüpft alles Geschehen an den himmlischen Ratschluß, begründet, ordnet es christlich; er gestaltet und beseelt die Helden, und sein lyrischer Schwung ist so stark national gefärbt, daß man ihn bisweilen nationalistisch nennen muß. Chronist, Kritiker, Philosoph, Dichter, Politiker: sie schaffen gemeinsam an dieser Chanson de geste. Und schaffen ein so einheitliches Ganzes, dessen Elemente so ineinander geschmolzen sind, daß die Frage, ob Dichtung oder Historie hier ihren Sinn verliert. Noch keines von beiden, eine Keimharmonie, ein gemeinsamer Beginn. Es wird der Einwand erhoben werden, die Dominante der Chanson de geste, der primitiven Nationalepik überhaupt, liege im Dichterischen, und hier sei nicht von keimhafter, sondern von völlig entwickelter Tätigkeit die Rede, ja dem dichterischen Gehalt eines solchen Epos gegenüber bedeute spätere Dichtung eher einen Ab- als Aufstieg. Das ist unzutreffend. Einmal hat der Sänger selber die deutliche und betonte Absicht, Historie zu geben. Freilich nicht die Absicht ist das Entscheidende, sondern das Zustandegekommene. Und vielleicht ist er ein so großer Dichter, daß er nicht anders kann als dichten, selbst da, wo er berichten will. Der Sänger des Rolandsliedes ist ein großer Dichter

— aber ein Dichter im Keimhaften, und gerade dies macht die Eigenart des primitiven Nationalepos aus. Dichtung ist Ich-Ausdruck, und das primitive Ich des Rolandsängers ist noch unentwickelt in seiner Individualität, ist noch so eingefaltet in das Gesamt-Ich seines Volkes, wie seine Philosophie in seinen Glauben. Deshalb dichtet die Sprache seines Volkes für ihn in ganz anderem Maße als für einen gereiften, selbständig gewordenen Dichter; er ist ihrer Geprägtheit, ihrer überpersönlichen Volkstümlichkeit, ihrem Formelbilde ausgeliefert. Deshalb beseelt er seine Helden nicht zu individuellem Leben, sondern zu Typen, zu legendarischen Trägern nationaler Eigenschaften. Ein solches Dichten kann romantische und übersättigte Zeiten und Menschen übermächtig anziehen, es kann, ja es muß größere, ungebrochenere Gewalt ausüben als die verfeinert persönliche Poesie des vom Ganzen losgelösten Individuums — aber voll entwickelte Dichtung ist dennoch erst dort vorhanden, wo ein völliges Ich sich nicht nur zur Stimme seines Volkes macht, sich nicht nur von der überlieferten Sprache tragen läßt, sondern sein Eigenwesen in sprachlicher Eigenart auszuprägen sucht.

Die Trennung zwischen Dichtung und Geschichte muß dort eintreten, wo der eine der fünf Keime vor den anderen austreibt, wo ein vorherrschendes Interesse, eine Dominante bemerkbar wird. Der Rolandsdichter ist in gutem Glauben, Geschichte zu erzählen. Aber er berichtet, was vor langer Zeit geschehen, was zur Legende vergrößert, was gefärbt und stilisiert, was bereits ein Stoff der Volksphantasie, latente Dichtung ist, ehe er ihm Stimme verleiht. Hier ist keine Möglichkeit, das Exakte unlegendarisch, rein chronistisch, undichterisch zu geben, und ebensowenig ist eine Möglichkeit, in der Gestaltung der Charaktere, im lyrischen Schwung der Erzählung vom Tatsächlichen oder für tatsächlich Gehaltenen der Überlieferung abzugehen; man steht unter ihrem Zwang. Ein Zyklus kann ausgebaut, die Jugend eines Helden, die Taten seiner Eltern, die Schicksale seiner Gegner können in besonderen Epen ausgesponnen werden; es bleibt immer bei der mythischen Einheit der Keimharmonie zwischen oder genauer: vor Geschichte und Dichtung. Bis einem einfällt, zu berichten, was er selber unmittelbar erlebt oder was ihm einer erzählt hat, der unmittelbar dabei war. Die Kreuzzüge sind eine so phantastische und so ruhmreiche Angelegenheit, wie die Kämpfe Karls des Großen mit den Heiden, und im wichtigsten Punkte, dem der Religion, sind

sie den Kämpfen des Rolandsliedes gleichgerichtet. Ein Spielmann beginnt vom Kreuzzug zu singen, ganz so, wie er vordem vom Roland sang, und andere Spielleute machen es ihm nach, und wieder ist es in gewissem Sinn anonyme Volksdichtung, denn wieder fließt alles in das eine Gefäß der festliegenden allgemeinen Sprache. Und dennoch ist diese Darstellung der Kreuzzugsereignisse, die ganz in der Art der Chansons de geste vor sich geht, keine Heldendichtung mehr. *Ils les racontaient presque exactement; ils n'avaient guère de la poésie que la forme, au fond ils étaient de l'histoire,* sagt Gaston Paris. Und halb tadelnd, weil er Verfallsprodukte in diesen Kreuzzugsepen sieht, setzt er hinzu: *Aussi l'inspiration épique leur fait-elle généralement défaut.*[1]) Das ist nur halb richtig, oder vielmehr, es ist ungenau gesehen und vage ausgedrückt. Es stimmt nur dann, wenn man unter „epischer Inspiration" schlechthin und ausschließlich die Inspiration des Volkssängers versteht, der sich an die mythische Ungeteiltheit des überkommenen Stoffes, der überkommenen Betrachtungsweise hält. Hier, in den Kreuzzugsepen, steht man auf höherer Stufe: das Ich macht sich bemerkbar. Es erzählt das Gesehene, das Neue, das ihm Wichtige *presque exactement*; eine chronistische Dominante tritt hervor, das Ich des Historikers. Dabei ist das Gefühl für den dichterischen Gehalt des Erlebnisses durchaus lebendig; es findet aber keine andere Form als die überkommene der chansons de geste. Man könnte sagen: eine neue epische Inspiration werde in alte epische Form gekleidet, woraus sich die typischen Erscheinungen eines Übergangsproduktes: künstlerische Unzulänglichkeit und Anbahnung weiterer Entwicklung ergeben. Diese muß nun zu zwei getrennten Schöpfungsarten führen: zur Geschichtsschreibung und zur geschichtlichen Dichtung.

Wie mühselig die Geschichtsschreibung sich der Vereinigung mit dem Dichterischen entzieht — noch einmal: soweit sie sich ihr entziehen kann! —, dafür gibt bei den Franzosen die Chronik des Marschalls Villehardouin ein charakteristisches Beispiel: er ist ein kühler und sachlicher Prosaiker, exakt, soweit ihn nicht politische Bedenken zu Verschleierungen und Umbiegungen führen, kein Phantasiemensch und Dichter — aber seine Sprache ist voller Anklang an die Chansons de geste, sein Ich ringt im Ausdruck

---

[1]) Zitiert nach Karl Voretzsch (Altfranzös. Lit., 2. Aufl. 1913, S. 255), der das ohne Zusatz in sein verbreitetes Lehrbuch übernimmt.



also mit der unpersönlichen Volksdichtung. Wie nun die Geschichtsschreibung ihren eigenen Weg nimmt, wo in verschiedenen Zeiten und Ländern ihre Dominanten lagen, welche Verbindungen Chronistisches, Kritisches, Philosophisches und Politisches eingehen, soll hier nicht untersucht werden, und von Geschichte soll erst wieder die Rede sein, wo sie sich aufs neue mit Dichtung zusammenfindet. Das bloße Faktum ihrer Abtrennung ist in meinem Zusammenhang grundlegend wichtig — denn in dem Augenblick, wo es eine „ganz wahre", eine exaktere Geschichtsschreibung gibt als die der Dichtung verschmolzene, in dem gleichen Augenblick ist von historischer Dichtung als von einer Sondergattung des Dichterischen zu reden.

Ich definiere historische Dichtung als eine solche, die ihren Stoff aus der Historie nimmt, doch nicht nur als losgelöste Begebenheit oder Persönlichkeit, sondern in der Bestimmtheit durch den historischen Zusammenhang. Die Abgrenzung gegen die Geschichtsschreibung liegt im Dominieren der gestaltenden Tätigkeit, die Abgrenzung gegen die Dichtung schlechthin in der Bestimmtheit der Ereignisse und Charaktere. Nun neigt moderne Ästhetik der Ansicht zu, daß alle eigentliche Dichtung Lyrik und nur Lyrik sei, d. h.: nur bildhafter Ausdruck des Ich-Gefühles, persönliche Weltanschauung. Benedetto Croce verbannt aus der eigentlichen Ästhetik die Unterscheidungen in epische und dramatische Dichtungen, er verpönt Unterscheidungen nach Stoffgebieten und läßt dies alles (und also auch „historische Dichtung") nur in der niederen Region des Technischen gelten. Er geht so weit, in Dante nur einen Lyriker zu erblicken; und wo er den Lyriker durchaus nicht sehen kann, da leugnet er glattweg den Dichter Dante.[1]) Das ist überkonsequent gedacht und also nicht ganz richtig. Denn wohl ist alles Dichten Ich-Expression und also lyrisch; aber das Ich sucht sich zwangsläufig Stoff und Form, in denen es sich ausdrückt, es muß das eine Mal zu Drama und Historie greifen, das andere Mal zu Epos und Märchenbegebnis, und hat es unter Zwang solche Wahl getroffen, so wird es selbst wiederum durch den gewählten Körper bestimmt. Bei solcher Wechselwirkung wird man Unterscheidungen zwischen Drama, Epos, lyrischem

---

[1]) Vgl. hierzu und zu den nächsten Zeilen meine Studie 'Benedetto Croces Renaissance-Porträts', Germ.-Rom. Monatsschrift 1923, sowie Hatzfelds 'Dante und Tasso als religiöse Epiker' oben S. 230 im 2. Heft der Deutschen Vierteljahrsschrift.



Gedicht, zwischen historischem und Märchenstoff niemals aus der Ästhetik verbannen können. Aber klar wird man sich immer darüber sein müssen (und in der fast fanatischen Betonung dieses Punktes sehe ich Croces mächtiges Verdienst!), daß alles eigentliche und wahre Dichten doch eben lyrischer Erguß ist, daß über und vor allen notwendigen Trennungen Dichtung und Lyrik Synonyma sind. Für meine Sonderbetrachtung ergibt sich aus diesem Sachverhalt die Folgerung, daß historische Dichtung einen Konflikt bedeutet zwischen dem Ich, das nach freiem Ausdruck ringt, und der Bestimmtheit des historischen Stoffes, an dem es sich ausdrücken will. Die Arten der historischen Dichtung suche ich gerade hier, in den verschiedenen Lösungen dieses Konflikts (also nicht etwa in einer Gruppierung nach Balladen, Epen, Novellen, Dramen — denn solche Gruppierung halte ich zwar, wie gesagt, innerhalb der Ästhetik für notwendig, aber nicht der historische oder nichthistorische Stoff macht das Wesen einer Novelle oder eines Dramas aus). Gelöst werden muß der Konflikt, Harmonie muß zustande kommen, oder es ist eben keine Dichtung vorhanden. Die Schwierigkeit der Lösung ist schuld daran, daß gerade auf dem Gebiete der historischen Dichtung viel Mißlungenes vorhanden ist und noch immer mancherlei geschaffen wird, was den Kreuzzugsepen verzweifelt ähnlich sieht.

Wohl bedeutet alles künstlerische Gestalten ein Ringen des Künstlers mit seinem Stoff, und Paul Heyse hat einmal ärgerlicher Kritik mit vielem Recht das Gleichnis entgegengehalten, es sei in jedem Marmorblock eine dunkle Ader zu finden, und der Künstler könne sie nur verschleiern, aber nicht entfernen. Aber wenn auch naturgemäß historische Dichtung vor allem dem Allgemeingesetz der Dichtung unterliegt, so hat sie doch in ihrer Sonderart besondere Schwierigkeiten zu überwinden, und die hauptsächlichste liegt eben in der Bestimmtheit des Stoffes. Der Dichter kann sich diese Fessel sozusagen in drei verschiedenen Stärkegraden schmieden: Er kann sich auf die Bestimmtheit des Vorfalls beschränken, seine Geschichte etwa in die Zeit des dreißigjährigen Krieges oder der französischen Revolution legen, ihr aber private, nur durch jene Zeitereignisse mitbestimmte Helden geben. Er kann zu zweit den privaten Helden im Mittelpunkt des Erzählten beibehalten, peripherisch aber die großen Gestalten der Zeit, den Wallenstein, den Robespierre auftauchen lassen. Je weniger peripherisch dies geschieht, je mehr sie der Handlung verknüpft sind, um so schwerer

wird auch die Fessel der Bestimmtheit auf dem Dichter lasten. Und wenn er drittens und schließlich seine Helden Hinz und Kunz ganz verschwinden läßt und Wallenstein und Robespierre ins Zentrum rückt, dann ist er an Händen und Füßen gebunden — aber dann hat er auch erst eigentliche und erfüllte historische Dichtung gegeben, während man in den beiden anderen Fällen eher wohl von kulturhistorischem Schildern reden wird. (So möchte ich etwa Manzonis 'Verlobte' eine kulturhistorische, De Vignys 'Cinq-Mars' eine historische Dichtung nennen, wobei sich von selber versteht, daß viele Zwischenglieder und Übergänge vorhanden sind.)

Wenn nun im historischen Stoff das Nicht-Ich dem ausdrucksbegierigen Ich besonders hart und unnahbar gegenübersteht, so muß man sich fragen, wieso denn immer wieder historisch gedichtet worden ist. Denn nachdem das historische Bedürfnis des Menschen seinen eigenen Weg gefunden, nachdem man unter Zerspaltung des primitiv Nationalepischen der Geschichtsschreibung ihren besonderen Ausdruck verliehen, war doch eigentlich nicht einzusehen, warum sich der Dichter dem stachligen Geschäft des historischen Dichtens unterziehen sollte, wobei er nur immer in Gefahr kam, und ihr auch häufig genug erlag, von Freunden der Historie und Freunden der Poesie gleichermaßen abgelehnt zu werden.

Zuerst drängt sich eine verlockende Antwort auf, die häufig zutrifft, aber schließlich doch nur, und zwar doppelt, eine Teilantwort ist. Man denkt zuerst an patriotische und politische Interessen, die in ihrer Gefühlsstärke den Dichter über die Schwierigkeit des historischen Stoffes hinwegsehen lassen, oder, besser ausgedrückt, durch ihren lyrischen Gehalt die erwähnte Schwierigkeit nicht nur kompensieren, sondern zu überwinden scheinen. Der Fall tritt in mannigfachen Varianten immer wieder ein. Bald sehnt sich der Dichter zurück in eine Vergangenheit, die ihm ehrenvoller für sein Volk scheint als die Gegenwart, bald will er durch die Verherrlichung der Vergangenheit anspornend auf die Gegenwart wirken, bald greift er mitten in die Gegenwart, um Partei zu nehmen. Im Jahre 1170 wird Thomas Becket, der Erzbischof von Canterbury, in seiner eigenen Kathedrale ermordet, wahrscheinlich auf Anstiften des englischen Königs Heinrich II. Ein französischer Trouvère, Garnier von Pont-Sainte-Maxence, den Begeisterung für die Kirche und ihren Märtyrer, Haß gegen den mörderischen König treiben, begibt sich wenige Jahre später an Ort und Stelle, besichtigt die Mordstätte, liest Akten nach, hört

Zeugen, spricht mit der Schwester des Toten, schreibt seine *Vie de Saint Thomas le martyr*, als wenn er Zola hieße und einen dokumentarischen Roman und ein '*J'accuse*' in einem schriebe, und trägt die flammenden Verse am Grab seines Heiligen vor. Dabei ist er sich deutlich und stolz bewußt, einen „Roman“, eine historische Dichtung zu geben; er triumphiert: *Mes langages est bons, car en France suis nez ... Onc mais mieldre romanz ne fu faiz ne trovez.* „Ich spreche gut, denn in Frankreich bin ich geboren ... Niemals noch wurde ein besserer Roman geformt und gefunden.“ Wohl hat *romanz* hier noch viel von seiner Grundbedeutung des „romanice“, des Romanisch-, des Volgare-Sprechens im Gegensatz zum gelehrten Latein, und unter Engländern rühmt sich der Dichter eben seines reinen Französisch. Aber im Volgare erzählte man, was nicht Wissenschaft war, sondern Märchen und Dichtung, und so rühmt sich Garnier seines wohlgelungenen Romans. Und es ist ein wirklicher Roman, nicht ein lyrischer Erguß, Klage- und Rachelied. Die Gestalt des Bischofs lebt, und auch sein Mörder tritt menschlich hervor in seinem Haß auf den übermächtig gewordenen Kirchenfürsten: „Ein Mann, der mein Brot gegessen hat, der arm an meinen Hof kam, und ich habe ihn erhöht, und nun tritt mich sein Fuß! ... Mein ganzes Geschlecht hat er erniedrigt und mein Königtum, der Schmerz greift mir ans Herz und niemand hat mir Rache verschafft!“ Das ist wahrhafte historische Dichtung — aber der politische Antrieb allein erklärt sie nur halb. Ich nenne das patriotische und politische Interesse nicht nur deshalb eine Teilantwort auf die aufgeworfene Frage, weil es schönste historische Dichtungen gibt, zu denen die Dichter gewiß nicht durch patriotische und politische Anteilnahme getrieben sein können — was hatten Grabbe und Flaubert mit Karthago zu schaffen? —, sondern erst recht auch deshalb liegt eine Teilantwort vor, weil der patriotische und politische Antrieb, auch dort, wo er wirksam ist, die historische Dichtung noch nicht ganz und für sich allein zuwege bringt. Aus dem politischen Gefühl strömt lyrischer Schwung im engeren Wortsinn des Lyrischen; es führt zu Liedern des Zornes, der Klage, der Liebe, es kann der Lyrik als einer Einzelgattung zugute kommen, es kann auch als latente Wärme die eigentliche Geschichtsschreibung fördern oder hemmen. Es trägt zur Beseelung eines Werkes in seiner Gesamtheit und in seiner Gestimmtheit bei; aber zur Gestaltung der Charaktere ist es kaum dienlich. Hier bleibt die ungeheure Schwierigkeit, daß



der Dichter sein Ich, sein Sehnen dem rings bestimmten fremden Ich einpflanzen soll. Er mag sich diesem fremden Ich als bluts- und parteiverwandt näher fühlen, so ist damit die Schwierigkeit doch nicht ausgeglichen, die in der historischen Bestimmtheit des Helden liegt.

Nein, was über die Schwierigkeit hinweg Dichter aller Zeiten und Richtungen getrieben hat, historische Helden zu wählen, ist die Größe, ist der Aktionsradius und die Ellbogenfreiheit dieses Helden. Der Dichter ist zumeist ausschließlich der Mann des Wortes, er lebt oft genug in engen Verhältnissen, die große lebenerfüllte Tat ist ihm nicht gegeben. Sie ist das Vorrecht des Feldherrn, des Königs. Und wie in dem Tun eines Herrschenden, so ist auch im Leid und im Genuß des Hochgestellten ein großes Ausmaß. Der Sieger erntet Länder und Kronen, der Fallende stürzt von der erhabenen Höhe des Throns. Der Dichter träumt und ersehnt das Leben in solchem Ausmaß, wie es der historische Held lebt. Deshalb ist der historische Held so häufig die Idealgestalt, der Held des Dichters, in ihn hinein versetzt er sich durch seine Sehnsucht, in ihm erlebt er wahrhaft, was er im realen Sein nur erträumt, in ihm findet er Spielraum und Entladung für seine sonst ausweglosen Gefühle, und diese Entladung des Dichters, dieses Geschehen zwischen ihm und seinem Helden dürfte die eigentliche Katharsis sein, die nicht auf die Sonderart der Tragödie beschränkt ist und die — wie alles zur Dichtung Gehörige — nur ganz indirekt mit dem Publikum etwas zu schaffen hat und an sich eben ein wichtigster Bestandteil des Ich-Ausdrucks ist. Im Lebensausmaß herrschender Persönlichkeiten liegt die Berechtigung der durch Jahrhunderte gültigen Regel, wonach nur Fürsten und hochgestellte Adlige die Helden der Tragödie sein durften.

Freilich wird die Sehnsucht nach großer Tat, nach starkem Genuß der eigenen Persönlichkeit nur dort mit aller Energie hervortreten, wo das irdische Leben überhaupt im Preise und die selbständige Individualität in Geltung steht. Im Altertum also und nach der „Wiedergeburt“ des Menschen, von der Renaissance an bis aufs Heute, mehr als im Mittelalter, das den Blick auf das Jenseits gerichtet hält. Aber wenn deshalb vielleicht im Mittelalter der angeführte Grund für die Anziehungskraft des historischen Helden nicht ganz so mächtig wirken mag wie vorher und nachher, so hat das Mittelalter wiederum einen besonderen zweiten Grund, sich dem historischen Stoff zuzuwenden. *Ci n'a mis un sol mot se*

la verité non, nicht ein einziges Wort außer der reinen Wahrheit hat er in sein Werk gesetzt, sagt Garnier zum Preise seines Thomaslebens von sich aus. Nun nennt er seine Dichtung allerdings auch einen *sermon* und gibt sie ebensosehr, wenn nicht in höherem Maße, als Geistlicher und Politiker wie als Dichter. Aber auch die mittelalterlichen Dramendichter etwa betonen mit Vorliebe im Prolog, man solle ihnen geduldig zuhören, denn sie würden nichts Erlogenes und nur die reine Wahrheit darstellen. Die Bestimmtheit des Stoffes und des Helden, die ich bisher als die eigentliche Schwierigkeit der historischen Dichtung angesehen habe, wird hier zu ihrem größten Vorzug. Der Dichter kommt nicht in den Verdacht zu lügen, sein Werk wird nicht unter dem eigenen Zweifel und dem des Publikums leiden, alles ist so vorgefallen, wie er es erzählt, seine Geschichte ist „wahr". Modern gesprochen, so verstärkt also der Dichter die Illusionsgewalt seines Werkes durch die Tatsächlichkeit der Handlung. Mittelalterlich sieht dies etwas anders aus. Wer dichtet: verkörpert, versinnlicht, verirdischt — er tut also, mittelalterlich gedacht, etwas Sündhaftes. Man kann nur auf zwei Arten dichten, ohne im christlichen Sinn sündhaft zu sein: entweder ist die bunte Dichtung nur ein Kleid, in dem sich die transzendente Idee verbirgt, man dichtet also um des *senso altro* willen, allegorisch. Oder aber, man „dichtet" überhaupt nicht, sondern erzählt, was wirklich gewesen ist, man gibt eine belehrende, wenn nicht gar eine Heilswahrheit. Hinter dem ersten Vorwand entwickelt sich Dantes Komödie, hinter dem zweiten das Mysterienspiel. Bei echten Dichtern ist es ein Vorwand dem eigenen Gewissen gegenüber, an den sie selber glauben, und nur unabsichtlich, unbewußt und unter dem Zwang ihres Genies lassen sie den irdischen Sinn über den *senso altro*, Dichtung über Didaxis siegen. Nur unbewußt schiebt Garnier, obwohl er beteuert, kein „unwahres" Wort zu reden, etwas vom eigenen Wesen dem heiligen Thomas und seinem Gegenspieler unter. Im gleichen Maße wie dies Unterschieben, wie Dichtung als Ich-Ausdruck bewußter werden wird, muß der Vorzug der Illusionsverstärkung geringer für den historischen Stoff, der Nachteil der Bestimmtheit schwerer gegen ihn ins Gewicht fallen; im gleichen Maße aber muß der historische Held mit seinem tatsächlichen und großen Handeln verlockender vor der Sehnsucht des Dichters stehen. So nimmt das Historische zu allen Zeiten einen hohen Rang unter den Stoffen des Dichters ein, und immer heißt das Problem der

historischen Dichtung: Ich-Ausdruck im bestimmten — unabhängig vom Dichter und vorher bestimmten — Nicht-Ich.

* * *

In zwei aufeinanderfolgenden Strophen mit fast gleichen Worten — so wichtig ist es ihm — versichert Garnier, die bezeugte dokumentarische Wahrheit über *Saint Thomas* ausgesagt zu haben. Siebenhundert Jahre später findet Thomas Becket erneut seinen Dichter, und diesmal einen der größten auf dem Gebiet der historischen Dichtung: Conrad Ferdinand Meyer schreibt den 'Heiligen', seine hervorragendste historische Novelle (die, wie sich später ergeben wird, keine Novelle ist, sondern wahrhaft ein Roman, in ungleich höherem Grade als Garniers *„romanz“*). In kunstvoller Anordnung erzählt hier einer, der es mit erlebt hat, Thomas Beckets Schicksal einem Hörer, der schon Vieles und Authentisches darüber weiß. Der Erzählende muß sich die ärgerliche Unterbrechung gefallen lassen, er weiche durch willkürliche Zusammendrängung gewisser Ereignisse von der Wahrheit ab: „Liegt doch ein volles Jahr dazwischen.“ Aber er bleibt bei seiner Art der Darstellung und nennt auch sie „wahr“, nur auf eine andere Wahrheit gegründet, als die Herr Burkhardt im Sinn habe: „Ein anderes ist es . . . ob einer noch im Tagewerke und in der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen.“ [1])

Auf den ersten naiven Blick kann es so aussehen, als sei die Datenmauer der Bestimmtheit des Wann?, Wo? und Wie? undurchlässig fest um den historischen Stoff gezogen. Wenigstens dort, wo man genau Bescheid wisse, weswegen denn der Dichter des Historischen mindestens gut tun werde (und auch meist diese Vorsicht gebrauche), in nicht allzu naher und bekannter Zeit seinen Stoff zu wählen. Er gewärtige ja sonst eben den Einwand, den Herr Burkhardt mache. Hier tauchen mit einem Schlage gleich mehrere ineinander gewirrte — verbreitete — Unklarheiten auf. Zuerst: wer ist denn der „Man“, der nicht so genau Bescheid wissen darf, wenn er Freude an der Dichtung empfinden, wenn er sich betrügen lassen, wenn er der dichterischen Illusionsgewalt unterliegen soll? Das Publikum natürlich, ist die meistgegebene Antwort.

[1]) Zitiert nach S. 168 der 2. Aufl. Haessel, Leipzig.



Denn man erzählt für andere, man stellt für andere auf die Bühne, und allenfalls macht man lyrische Gedichte für sich allein. Und selbst dieses „für sich allein" stößt auf gelegentlichen Zweifel. Emil Winkler, wohl einer der Neuesten, die sich hiermit beschäftigt haben, geht von Geibels Doppeldistichon aus:

Das ist des Lyrikers Kunst, aussprechen, was allen gemein ist,
Wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders erschuf;
Oder dem Eigensten auch solch allverständlich Gepräge
Leihen, daß jeglicher drin staunend sich selber erkennt.

Und er selbst legt für einen Teil der Lyrik (für die moderne, symbolische und für den eigentlich lyrischen Gehalt der uralten Tierfabelgattung) den vollen Nachdruck auf das „Oder" bei Geibel, dem er diese Auslegung gibt: „Hier wird es gesagt: Rolle des Lyrikers ist nicht nur, der eigenen Stimmung Ausdruck zu verleihen, sondern ebensosehr, das ‚innere Tun' des Genießers anzuregen, ihm lyrische Stimmung zu suggerieren." [1]) Demgegenüber kann nicht stark genug betont werden, daß der Dichter in erster Linie, und wenn und soweit er ein Dichter ist: ausschließlich, an sich denkt, allein ist mit seinem Stoff, nur sich ausdrücken, sich entladen, sich erinnern, sich genießen, sich vergrößern, sich verewigen will, und wenn er es „in alle Rinden gräbt", so schnitzt er um seinetwillen und denkt an den Leser nur insofern, als in diesem Fremden sein, des Dichters, eigenes Gefühl fortleben soll. Und wenn er für sein eigenes, flüchtiges Einzelgefühl ein Bild, eine Allegorie, ein Symbol sucht, so denkt er wiederum an den „Genießer" nicht um des Genießers, sondern um seines, des Dichters Genusses willen. Genuß ist ihm, in der Verallgemeinerung und in der Festigung, die das Symbol seinem Gefühl gibt, Dauer und Größe zu finden, sekundärer Genuß: im nachempfindenden Publikum fortzuleben. Und damit verschafft sich der symbolistische Lyriker genau den gleichen Genuß wie der Epiker und der Dramatiker. Alle, soweit sie wahrhafte Dichter sind, dichten um ihrer selbst willen und sind allein mit ihrem Stoff und ihrem Helden und ringen um nichts als den Ich-Ausdruck. Eine Sondergefahr der dramatischen Dichtung — um dies zur parenthetischen Erläuterung

[1]) 'Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik'. Voßler-Festschrift S. 239/40. Mit dieser Studie verschränkt und ergänzt sich ein zweiter Aufsatz des Verfassers: 'Das Kunstproblem der Tierdichtung, besonders der Tierfabel': Ph. A. Becker-Festschrift. — Beide Bücher bei Winter, Heidelberg 1922.



meines Gedankenganges hinzuzufügen — liegt gerade in der größeren Öffentlichkeit ihres Hervortretens, in der größeren Versuchung zum Nicht-Alleinsein des Dichters mit seinen Gestalten, zum Abgelenktsein vom reinen Ich-Ausdruck. Sobald er an den Schauspieler denkt, der seinen Helden verkörpern, an das Publikum, das sein Stück sehen soll, sobald er sich in Theatergesetze fügt, ist er dem dichterischen Gesetz untreu geworden und wirkt „theatralisch" (ein Wort, das eben auf solche Weise zu seinem Pejorativsinn gelangt ist). Mit der Flucht in eine ferne nicht mehr genau kontrollierbare Vergangenheit ist also dem Dichter nicht etwa dann gedient, ich meine: nicht etwa dann über jene Mauer der Bestimmtheit hinweggeholfen, wenn das Publikum nicht mehr genau Bescheid weiß und leichter in Illusion zu versetzen ist. Es gibt Leute, und sogar Fachleute, die der Meinung sind, man könne heute leichter eine historische Dichtung über Hannibal als über Napoleon schreiben, weil die Mehrzahl der Leser oder Hörer über die Taten von Cannä und Zama und über das Ende Hannibals minder genau unterrichtet seien als über Austerlitz, Waterloo und den 5. Mai 1821. Aber nicht auf die Illusion des Publikums kommt es an, sondern auf die des Dichters. So muß er also Zeiten aufsuchen, in denen er selber nicht ganz zu Hause ist, die überhaupt noch nicht ganz durchforscht, oder doch von ihm noch nicht ganz durchforscht sind? Auch damit ist ihm nicht geholfen, vielmehr liefe das genau auf die Negierung dessen hinaus, was er ja gerade in der historischen Dichtung sucht. Denn er sucht doch Bestimmtheit. Ich zeigte: der moderne Dichter als der sehnsüchtig im Engen Träumende sucht seine Erfüllung in dem geschichtlichen Helden, der groß und wirklich gehandelt hat. Soll er da mit Vorliebe einen Helden suchen, bei dem das Wirkliche des Handelns nun doch wieder verwischt, dessen Handeln in mancher Hinsicht nur ein ungewisses, nebelhaftes ist? Und ich zeigte, daß der primitivere Dichter seine Illusion gerade durch die Betonung des tatsächlichen Geschehenseins verstärkt, und daß er hierdurch sein Dichten geradezu entschuldigt und rechtfertigt. Ich muß also in jedem Fall sagen: soweit der Dichter hierauf verzichtet, verzichtet er gerade auf das historische Dichten.

Nein, mit einem Forteskamotieren oder mit einem Antasten von außen her — der Ausdruck wird sogleich klar werden — ist es der Mauer des Wo?, Wie? und Wann? gegenüber nicht getan. Der Dichter kann nicht über sie hinweg, wenn er historisch dichten will, und muß sie respektieren; die größere oder geringere Bekannt-

schaft, die sein Publikum und er selbst mit einer Epoche, einem Begebnis, einem Helden haben, die größere oder geringere Zeitferne tun nichts Wesentliches zur Sache: er muß nach bestem Gewissen wie Garnier verfahren und nichts geben *se la verité non.*

Die Rettung, die Möglichkeit des Dichtens kommt ihm sozusagen aus dem Innern der Datenmauer. Denn ihre Festgefügtheit ist nur eine scheinbare, und wenn sie von gestern stammt, ist sie kaum weniger lückenhaft, als wenn sie Jahrtausende alt ist. Denn sie besteht immer nur aus stofflichen Bestimmtheiten. Man weiß allenfalls wann, wo und wie einer eine Schlacht schlug — von dem Warum? seines Tuns kennt man immer nur die Oberflächengründe, seine inneren Antriebe und Hemmungen, seine seelische Wahrheit, seine eigentliche innere Geschichte kennt man nicht. Auch dann nicht, wenn viele Zeitgenossen darüber berichten, auch dann nicht, wenn der Held sich selber darüber ausgesprochen hat, auch dann nicht, wenn man selber dabei gewesen ist. Innere Geschichte bleibt immer Geheimnis, und selbst wer sein eigenes Leben beschreibt, gibt mehr Dichtung als Wahrheit. Aus der Erkenntnis dieses Nichtwissens ist die stolze Bemerkung geflossen, die Grillparzer in seiner Selbstbiographie an die Betrachtung des 'Ottokar' knüpft: „Was ist denn Geschichte? Über welchen Charakter irgend einer historischen Person ist man denn einig? Der Geschichtsschreiber weiß meist wenig, der Dichter aber muß alles wissen."

Es scheint mir jedoch irreführend, wollte man nun alles „Nichtgewußte", die ganze innere Geschichte auf das Konto des Dichters setzen. Oder vielmehr, dies stimmt nur dann, wenn man etwa alle über den bloßen Tatsachenbericht hinausgehende Geschichtsschreibung als Historie ablehnt und als Dichtung auffaßt. Gerechter dürfte es sein, hier eine Trennung vorzunehmen, die freilich immer nur eine theoretische bleiben kann. Man wird von einem Historiker dort reden, wo das dominierende Bemühen offensichtlich dahin zielt, aus den Dokumenten die Seele des Helden und nur sie herauszulesen. Die Livianischen Reden, worin der Held sich selber charakterisiert, die schöne nächtliche Szene in Agrippa D'Aubignés *Histoire universelle*, wo das Ehepaar Coligny im patriarchalischen Bette der Vorfahren ruht, die Gattin den Admiral um Beistand für die bedrängten Protestanten anfleht, und er alles kommende Unheil voraussagt — all das wird man als dichterische Historie, aber noch nicht als historische Dichtung zu werten haben.

Denn die Hauptbemühung geht auf die Darstellung des fremden Ich, der Schreibende schildert unmittelbar den Helden, und sich selber nur mittelbar und wider Willen. Indem er aber so den Nachdruck auf das innere, das wesentliche Sein des Helden legt, tastet er doch schon mehr oder minder um der inneren Wahrheit willen die dokumentarisch äußere an und läßt eben den beseelten Helden „aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus" und „als ein fertiges und deutliches Wesen" hervortreten. Die Stärke dieses Beseelens ist die Kunst des Historikers, und wenn sie ihn zu Verschiebungen im Gefüge der dokumentarischen Daten drängt, ist sie seine Klippe. Aber zum eigentlichen Dichter macht sie ihn noch nicht. Der Weg, der vom dichterischen Historiker zum historischen Dichter hinüberführt — und noch einmal: nur ein theoretischer Schlagbaum liegt über der Mitte dieses Weges —, zeichnet sich beispielhaft ungemein deutlich in dem Kapitel 'Machiavelli und Cesare Borgia' der Machiavelli-Monographie Richard Festers.[1]) Machiavelli hat mehrfach den Borgia zu beobachten und über ihn zu berichten; er berichtet erst sachlich, wie er den Mann sieht, und zieht wissenschaftlich-politische Axiome aus seinen Beobachtungen; aber allmählich wächst die Gestalt des Duca Valentino in ihm, erfährt Zuwachs aus Machiavellis Phantasie und Sehnsucht, und schließlich, im 'Principe' ist der Herzog „ein imaginärer Valentino", ein, möchte ich hinzusetzen, idealer Machiavelli, sein balladisches Selbstporträt, der Ausdruck seiner Sehnsucht. Unnötig zu betonen, daß Machiavelli selber kein Borgia und Bösewicht war, und daß insofern dieses Selbstporträt ein verfehltes ist. Balladen sind immer verfehlte Selbstbildnisse, denn sie werden mit Notwendigkeit nur von denen gedichtet, die an der äußeren oder inneren Unmöglichkeit, oder an beiden kranken, den Balladen-Inhalt zu erleben, und die Dichtung ist eben ein Surrogat für diesen Lebensmangel. Historische Dichtung also sehe ich dort, wo zur objektiven Beseelung des Helden die subjektive Entladung des Beseelenden tritt, oder wo drei Wahrheiten ins Spiel kommen: die dokumentarisch äußere des Stoffes, die dokumentarisch innere des Stoffes und die Ich-Wahrheit des Darstellenden. Die mittlere dieser Wahrheiten, die dokumentarisch innere, führt von sich aus zur Verschiebung oder Auflockerung der dokumentarisch äußeren, des Datengefüges, und in eben die mittlere bricht die Ich-Wahrheit ein. Allein vom

---

[1]) Frommans Verlag, Stuttgart 1900, S. 47—67.

Verhalten des Ichs zu dieser inneren Wahrheit, und allein hiervon glaube ich das Ordnungsprinzip der historischen Dichtung abnehmen zu müssen; denn die Wahrung oder Nichtwahrung des Datengefüges (im weitesten Sinn) richtet sich in unendlicher Varietät ganz und gar nach der inneren Stoff- und der Ich-Wahrheit. Es versteht sich, daß ich hier allein von der historischen Dichtung spreche. Denn in ihr ist das Kräfteverhältnis anders verteilt als in der Historie. In der Historie ringen sozusagen dokumentarische äußere und innere Wahrheit allein miteinander, und da ist das Datum noch starrer und mächtiger; in der historischen Dichtung aber hat es die innere Wahrheit des Stoffes und das Ich des Dichters gegen sich, und so muß es sich gefälliger erweisen.

Die Differenzierung nach dem Respekt vor dem Datum jeder Art (worunter ich z. B. auch die etwaige Jugend oder Schönheit eines Helden verstehe, die der Dichter vielleicht unterstreicht, wenn nicht gar erfindet), diese Differenzierung also, genau wie die Unterscheidung nach Novelle, Drama, Ballade usw., als unwesentlich oder doch sekundär wichtig beiseite geschoben, sehe ich drei große Gruppen oder Möglichkeiten oder Arten der historischen Dichtung und sehe sie sich in einer Wertstufung aufbauen, der allerdings die tatsächliche chronologische Stufenfolge nur ganz annähernd entspricht. Ich nenne diese drei Arten und will die Benennung sogleich rechtfertigen: die Ich-Unterstellung, die Ich-Angleichung und die Ich-Messung.

* * *

Christus, Judas und alle Helden des mittelalterlichen Mysterienspiels tragen genau die Tracht der mittelalterlichen Gegenwart. Dabei sind es die jener Zeit am besten beglaubigten, in allen äußeren und inneren Daten bestimmtesten Helden, die der Dichter erwählen kann; stammen sie doch aus der Bibel, an der noch keine Kritik rüttelt. Calderons und Shakespeares historische Helden kleiden sich, wie sich das 16. und 17. Jahrhundert kleidet. „Höchstens gab man als Andeutung eine leichte Zutat zum modernen Kleid, dem römischen Krieger einen antiken Helm oder einen Mantel, der an eine Toga erinnern konnte.“ Polyeucte, der Märtyrer und Idolzerstörer aus der Römerzeit, trug anfangs spanische und zu Voltaires Zeit französische Hoftracht; noch zu Voltaires Zeit nahm er „seinen Hut ab, wenn er beten wollte, noch immer zog er die Handschuhe aus, bevor er die Hände faltete“. Ferdinand Lotheißen, dessen

„Geschichte der französischen Literatur“ [1]) die hier aus Renaissance und Klassik angeführten Tatsachen entnommen sind, ist geneigt, sie als etwas Äußerliches, als bloße Kostümfragen zu betrachten. Ja er ist der Meinung, daß man in großer Vergangenheit, wo es keine Rücksicht auf „Lokalfarbe“ gegeben, nicht nur bedeutendere Dichtungen schlechtweg, sondern auch bedeutendere historische Dichtungen zuwege gebracht habe, als in späteren „realistischeren“ Epochen. „Wo sind die anderen Römerdramen (fragt er), die sich mit Shakespeares 'Julius Cäsar' oder selbst Corneilles 'Horace' vergleichen lassen?“ Aber wenn in Shakespeares 'Julius Cäsar' der modern gekleidete Antonius den modern gekleideten Hörern das Testament des Ermordeten rühmt, so sagt er:

> Vernähme nur das Volk dies Testament ...
> Sie gingen hin und küßten Cäsars Wunden
> Und tauchten Tücher in sein heilges Blut,
> Ja bäten um ein Haar zum Angedenken ...

Und wenn in einer der schönsten Szenen der Grebanschen Passion Maria den Heiland anfleht, um ihretwillen den qualvollen Opfertod zu vermeiden, so legt sie ihm diese Bitte in vier genau gegliederten Punkten vor, und Jesus kleidet seine Ablehnung ebenso, ja noch genauer, in strengste Aufzählung und Gliederung, die zum Gefühlsgehalt der Szene für uns Heutige, aber auch für die Art des Neuen Testaments, wie die Faust aufs Auge paßt. „Mutter ... diese vier Bitten kann ich Euch nicht gewähren, nicht eine ... *Et pour respondre au premier point ... Le second point, mere benigne ... Le tiers ne puez obtenir ... Du quart ne puis estre donneur ...*“ Man kann die Kostümierung der Helden, man kann Sprachliches, wie etwa die Anrede *Madame*, die in der klassischen französischen Tragödie jeder antiken Heldin gegeben wird, als verkehrte sie in Versailles —, man kann das als äußerlich und belanglos beiseite schieben, obwohl man unrecht daran tut, denn alle Äußerlichkeit ist innerlich begründet und also nicht belanglos. Aber in den beiden aus einer Unmenge ähnlicher Stellen beispielhaft herausgegriffenen Reden, die absichtlich diesseits und jenseits der Renaissance gewählt wurden, weil für das hier Wesentliche die Renaissance nicht als Grenze in Betracht kommt, in beiden Reden macht sich ein innerlicher Zustand stärker und nicht nur durch äußere Anzeichen bemerkbar, beidemal handelt es sich um „innere Sprachform“. Marc Anton spricht nicht zu Römern, die nur

[1]) Zweite Auflage 1897, Bd. 1, S. 502.

englisch gekleidet sind, sondern zu Leuten, die wissen, wie man mit Märtyrerblut umgeht, und was es mit Reliquien auf sich hat. Und Christus spricht nicht wie der ursprüngliche Heiland des Neuen Testaments, sondern wie ein Kleriker des Mittelalters, der an der Sorbonne studiert hat und seine Predigt scholastisch einzuteilen weiß. Von hieraus betrachtet werden die Äußerlichkeiten des anachronistischen Kostüms und der anachronistischen Anreden zu Notwendigkeiten, denn Grebans Christus und Corneilles Horace und Shakespeares Cäsar sind keine Hebräer und keine Römer und keine Helden der Vorzeit, sondern Franzosen und Engländer aus der Gegenwart ihrer Dichter. Unter den vier Punkten, um die es in jener Passionsszene geht, ist der dritte dieser. Wenn Jesus durchaus den Opfertod erleiden müsse und wolle, so solle er seine Mutter vorher sterben lassen, fleht Maria. Unmöglich, erwidert Jesus, denn dann müßtet Ihr am Höllenrand (*là bas au limbe*) verweilen, bis zu meiner Himmelfahrt, und das würde aussehen, als trüge ich nicht genügend Sorge *de vostre bien et vostre honneur*. Hier tritt zur scholastischen Denkform ein romanischer, ein französischer Gefühlsgehalt: es wäre unschicklich und wider die Ehre, die äußere — denn es würde ja so aussehen, *semblerait que n'eusse cure* —, wenn Christus die Mutter zuvor sterben ließe, und aus diesem französischen Grund oder doch Mitgrund verweigert er ihr den Tod. So ganz und gar ist hier der Heiland, der historische Held also, seinem ursprünglichen Wesen entfremdet, er hat nicht nur das Kostüm, die äußere und die innere (die bildhafte und seelische) Sprachform des Franzosen, sondern auch ganz unmittelbar und unverschleiert das französische Fühlen angenommen, daß man sich fragen kann, ob denn überhaupt noch ein historischer Held, eine historische Dichtung übrig geblieben sei. Und man kann diese zweifelnde Fragestellung auf die weitaus längste Epoche aller historischen Dichtung überhaupt ausdehnen — bis tief ins achtzehnte Jahrhundert hinein.

Zu einer vollkommenen Ablehnung des Begriffes historischer Dichtung bis zu dem genannten Datum gelangt Benedetto Croce, wo er von Shakespeares Historien spricht.[1]) Er leugnet, daß Shakespeare mit diesen Stücken den „Weg gewiesen habe für das, was man später historisches Drama und Geschichtsroman genannt

[1]) 'Ariost, Shakespeare, Corneille'. Deutsch im Amalthea-Verlag, Wien 1922. S. 190/91.

hat“. Denn hierzu hätte es neben bestimmten politischen Idealen des „geschichtlichen Überlegens bedurft, des Sinnes dafür, was den vergangenen Zeiten das Merkmal gibt und sie von den gegenwärtigen unterscheidet, des Heimwehs nach der Vergangenheit, das Shakespeare wie der italienischen und englischen Wiedergeburt gleichermaßen fremd war“. Erst Goethe habe „den neuen Hang zum Geschichtlichen und die Liebe zu der derben und starken Vergangenheit“ in sich aufgenommen und im „'Götz' das erste Muster dafür“ geschaffen, „was sich wenig später als Geschichtsroman und historisches Drama besonders durch Walter Scotts Tätigkeit entwickelte“.

Aber dieses gänzliche Negieren ist fraglos unberechtigt. Einmal ist „das Heimweh nach der Vergangenheit“, worauf Croce besonderen Wert legt, obwohl es nicht unbedingt zu Ursachen und Merkmalen der historischen Dichtung zählen muß, in Mittelalter und Renaissance sehr häufig vorhanden. In Shakespeares Römerdramen und in allen antik gerichteten Stücken der Renaissance lebt etwas vom „Heimweh“ der Humanisten. Sodann aber und vor allem: Croce sieht in Shakespeares Historien „nichts anderes als Anteil und Neigung am werktätigen Schaffen“. Dies aber ist offenbar genau das Gleiche, was mir selber eben als der eigentliche und durchaus gültige und wirksame Antrieb zum historischen Dichten gilt: der Drang des Dichters, in der Bewegtheit und Wirklichkeit der historischen Ereignisse und Charaktere selber bewegt und wirklich zu leben. Ich habe im Anfang dieser Untersuchung die Möglichkeit betont, ein historisch Vorgefallenes ganz unhistorisch, losgelöst aus all seinen geschichtlichen Beziehungen, rein dichterisch in seinem bloßen menschlichen Gehalt zu gestalten. Das ist in Shakespeares Historien und Römerdramen, das ist in Grebans Passion, in Corneilles 'Horace' und 'Cinna', in hundert anderen Dichtungen des Zeitraumes vor der Romantik nicht der Fall. Die Quelle, in der der Dichter das sichere Dokument, die Tatsachenwahrheit erblickt, woran er nun als bewußt dominierende Tätigkeit das Gestalten und Beseelen ausübt — und besonders im Fall der dramatischen Produktion ist das bewußte Dominieren des Gestaltens außer Zweifel, denn der Dichter verwandelt ja in buchstäbliches Fleisch und Blut, was in dem historischen Bericht: Erzählung, Wort allein ist —, die Quelle mag Bibel oder Livius oder Plutarch oder anders heißen, so sind all diese Dichter durchaus bemüht, die Bestimmtheit ihrer Helden, jene äußere Datenmauer zu respektieren. So wie die Quelle von Schlachten und Friedenschlüssen, von Sieg, von Thronverlust, von

Opfertod, von Verrat berichtet, gerade so, in eben dieser „Wahrheit“, in eben dieser Verflochtenheit und Wechselwirkung zwischen dem Helden und dem Ganzen des staatlichen Gefüges, das nun Volk oder Heer oder Königtum oder Kirche oder irgend eine andere Gemeinschaft sein möge, gestaltet der Dichter seine Dichtung. Und wenn er den äußeren Datenbau antastet, so ist an dieser Antastung die innere Wahrheit des Helden schuld: der Dichter sucht redlich das Tun des Helden zu erklären, dem Dokument die dokumentarische Seele zu geben oder zu ergänzen. Greban will den wahren Christus geben und glaubt den wahren Christus zu geben, Shakespeare will den wahren Cäsar darstellen und glaubt den wahren Cäsar darzustellen; beide Dichter fügen sich gern und ganz in die Bestimmtheit ihrer Helden. Nur daß eben beide Dichter, und wohl alle Dichter des Historischen bis zur Romantik, und wohl überviele noch heute, den an sich notwendigen und auf keine Weise vermeidlichen Einbruch des eigenen Ichs in die seelische Wahrheit des Dokuments in vollkommener Unschuld vornehmen und zu einer vollkommenen Verdrängung des Helden-Ichs durch das dichterische Ich, der vergangenen Fühl- und Denkweise durch die gegenwärtige werden lassen. Wobei es im Grunde an der Tatsache der Ich-Unterstellung nichts ändert, ob das sich unterstellende Ich ein primitives, ein Element seines Volkes, der Träger allgemeiner Denk- und Sprachformen, oder ein individuelles und losgelöstes, ein mittelalterliches oder modernes, dem Volkslied oder der Kunstdichtung näherstehendes, Greban oder Shakespeare ist. Man wird aus solchem Mehr oder Minder eine gleitende Skala historischer Dichtung herstellen können, aber es wird durchaus die Skala der ersten Stufe historischen Dichtens, die sich über dem nationalepischen Unterbau erhebt, durchaus die Stufe der Ich-Unterstellung bleiben. Deren Merkmal also, um es zusammenfassend zu wiederholen, in der sorglos naiven gemeinsamen Verwendung gegenwärtiger Kostümierung, gegenwärtiger äußerer wie innerer Sprachform und unmittelbaren gegenwärtigen Fühlens und Denkens besteht.

Im ‘Götz von Berlichingen’ und Walter Scotts Romanen, in der Romantik also, meint Croce, habe sich erst eigentlich historische Dichtung eingestellt, und ich meine, hier habe sie ihre zweite Stufe erreicht, die freilich weniger in einer Vervollkommnung schlechthin besteht, als in einem peinlichen, aber zur Erlangung späterer Vollendung notwendigen Verlust der anfänglichen Unschuld.

Die von Croce hervorgehobene Liebe zur Vergangenheit ist, wie gesagt, kein entscheidendes und kein neues Merkmal. Aber neu ist innerhalb der Romantik ihre Stärke und ihr Grund. Das Ich des Romantikers sehnt sich nach der Vergangenheit nicht nur aus patriotischem oder humanistischem Antrieb, es sehnt sich nach dem historischen Helden nicht nur, wie sich der träumende Dichter schlechthin nach dem Manne der bestimmten Tat sehnt. Sondern es verlangt aus grauer Gegenwart in buntere Fernen des Raumes und der Zeit, verlangt aus der eigenen Zerrissenheit und Isolierung heraus nach Einfalt und primitiver Verschmolzenheit mit dem Volksganzen (weswegen sich dann von romantischer Volkslied-Dichtung das Gleiche sagen läßt, wie von der Balladik: sie bringt „falsche“ Selbstporträts). Es leidet an seiner Individualität und genießt sie stärker und bewußter, als das vordem der Fall gewesen, es ist immer auf sich selber gerichtet, immer und ausschließlich mit sich selber beschäftigt. Es hat gar keinen Respekt vor irgend einem Nicht-Ich, es befaßt sich mit allem andern immer und ausschließlich zur Vergrößerung, zur Stillung des eigenen friedlosen Wesens. Weil es immer mit der Eigenheit des Ichs beschäftigt, immer von seiner eigenen Individualität besessen ist, so fühlt es mehr vom Anderssein, von fremder Individualität, und insofern hat es freilich stärkeren historischen Sinn, als man vordem besaß, und insofern kann es sein Ich der Seele des historischen Helden nicht glattweg und naiv unterschieben. Aus diesem Verständnis für fremde Individualität, verbunden mit der immer regen Sehnsucht nach Raum- und Zeitferne, ist das abzuleiten, was man den „historischen Sinn“ der Romantiker nennt. Aber es ist ein fragwürdiger Sinn, weil ja dem Anderssein des historischen Helden nirgends sein Recht geschieht, weil der romantische Dichter keineswegs die Absicht hat, das bestimmte andere Ich ins Leben zu stellen. Vielmehr ist die einzige Absicht des romantischen Dichters eine rein und sozusagen in ihrer Bewußtheit schamlos egoistische: er will dem eigenen Ich ins fremde Ich hinein entfliehen, er will das als fremd erkannte, aber nicht respektierte Ich spielen. Deshalb legt er großen Wert auf Kostüm, auf äußere und innere Sprachform, auf „Lokalkolorit“, und in alledem ist er „wahrer“, „echter“, „historischer“ als seine naiveren Vorgänger; aber je unnaiver und genauer er Trachten und Worte verwendet, je „historischer“ er zu sein scheint, um so unhistorischer und verlogener ist er in Wirklichkeit, denn er behängt ja nur sein Ich, und immer nur

dies verhätschelte Ich mit den Formen der Vorzeit. Natürlich — dies kann ich nicht oft genug wiederholen — unterliegt alles Dichten im Tiefsten gleichen Grundgesetzen, und ebenso wie zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung nur der Dominante nach zu trennen ist, genau so vermag ich zwischen den Arten historischer Dichtung nur der Dominante nach zu trennen. Auch der historische Dichter der ersten Stufe muß und will sein eigenes Ich im historischen Helden reden und handeln lassen. Aber seine vorherrschende Bemühung ist doch, wirklich den Heiland und wirklich Julius Cäsar nach ihrer eigenen inneren Wahrheit zu gestalten; und wenn diese innere Wahrheit ganz anachronistisch ausfällt, so ist das eine unschuldige, unbewußte Verfehlung des Dichters. Der romantische Dichter hingegen sagt nicht: „Dies ist der Heiland, und dies ist Cäsar!“, sondern: „Das bin ich zum Heiland oder Cäsar transponiert und vergrößert, und seht, wie gut ich meine Rolle kenne, wie ich mich richtig kleide, in richtige Umgebung stelle, die richtigen Worte finde!“ Das Ich, das der Dichter der ersten Stufe dem historischen Ich naiv unterschiebt, gleicht der Dichter der zweiten Stufe dem fremden Kostüm und Brauch bewußt an. Das Besondere dieser Stufe der Ich-Angleichung sehe ich demnach darin, daß der Dichter in Kostüm (das Wort im weitesten Sinn für alle äußere Ausstattung gebraucht), in äußerer und innerer Sprachform die Vergangenheit als etwas Besonderes wiederherstellt, das seelische Ich des Helden aber ganz und gar bewußt durch sein eigenes Ich ersetzt. Man hat hierbei den Fortschritt des historischen Dichtens darin gesehen, daß nun wenigstens, früherer Gepflogenheit entgegen, das Äußere der Vergangenheit, ihre Farbe und ihr Wort, lebendig werde. Es läßt sich mehrfach anzweifeln, ob damit wirklich ein Fortschritt gegeben sei. Denn welches Leben kann von einem Äußerlichen ausgehen, dem die Seele fehlt? Oder wie kann ein harmonisches Kunstwerk zustande kommen, wo Körper und Geist verschiedenen Epochen angehören? Und in der Tat gleichen die historischen Dichtungen der Romantiker im günstigsten Fall bedeutenden Maskeraden. Endlich und vor allem aber steht das Ich des Romantikers durch seine größere Bewußtheit und Individualität dem historisch bestimmten fremden Ich noch sehr viel ferner, als der nicht romantische, der nur unbewußt subjektive, der seine Eigenart weniger verzärtelnde, der altruistischer lebende Nichtromantiker dem historischen Helden gegenüber stand. Und so ist romantische Historie im Kern (auf den es ankommt!) un-

historischer als die vorhergehende Kunstübung. Und dennoch ist in diesem Rückschritt ein entscheidender Fortschritt gegeben, wenn man den Ablauf der historischen Dichtung als das Ganze einer Entwicklung nimmt. Denn die Romantiker sündigen zwar aufs schwerste an der historischen Wahrheit durch ihren vordringlich egoistischen Subjektivismus; aber eben dieser sündhafte Subjektivismus, diese Überspannung der eigenen Individualität führt sie zur vorher nicht oder nicht so vorhandenen Erkennung der fremden Eigenart. Sie selber respektieren dieses Anderssein entfernter Zeiten und Charaktere nur im Farbigen und vergewaltigen es im Seelischen. Der Augenblick tritt ein, wo die romantische Sünde erfaßt und abgetan wird, während die romantische Erkenntnis als geistiger Zuwachs bleibt.

Der Zuwachs für die eigentliche Geschichtsschreibung (die ihrer Dominante nach undichterische) ist ohne weiteres klar. Die schärfere Erfassung der einzelnen Epochen in ihrer Individualität und Farbe wird dem Historiker zur Herausarbeitung der fremden Eigenart, zum Zurückdrängen seines persönlichen und Gegenwartfühlens, zu lebendigerer Objektivität führen. Aber was kann der Dichter mit dem historischen Stoff anfangen, der Dichter, dessen Dominante auf dem Ich-Ausdruck liegt, und der die Unschuld der ersten Stufe verloren und der Sünde der zweiten Stufe den Rücken gekehrt hat?

Drei Verhaltungsarten sind denkbar und existieren. Die eine besteht in radikaler Verneinung. Der Dichter wendet sich vom historischen Stoff gänzlich ab, weil ihn historisches Dichten eine Lüge und Unmöglichkeit dünkt. Weil er nur das gestalten, nur darin sich ausdrücken kann, was er in seiner Gegenwart mit seinen eigenen Augen sieht, worin er die gleiche Zeitseele annehmen kann wie in sich selber. Deshalb haben die als realistisch oder naturalistisch bezeichneten Dichter sich mehrfach grundsätzlich vom historischen Stoff fern gehalten.[1]) Die zweite Verhaltungsart bedeutet einen Irrtum mit doppelter Folge. Der Dichter verkennt das dominierende Wesen des Dichterischen, das im Ich-Ausdruck besteht, er will rein objektiv beleben und nur die innere dokumentarische Wahrheit des Stoffes finden, dem Helden die Seele des Helden allein geben. Soweit ihm das gelingt, ist er Historiker und

[1]) Meine Bedenken gegen die üblichen Bezeichnungen „Realismus" und „Naturalismus" habe ich am Anfang meiner 'Modernen französischen Prosa' (Teubner, 1923) ausgeführt.



nicht Dichter und muß er den kalt lassen, der den Dichter in ihm sucht. Soweit er aber ein Dichter ist, gelangt er nun doch wieder zur Ich-Angleichung, und sie tritt wieder um so deutlicher zutage, je kostümhaft genauer sein Werk gearbeitet ist. Eine höchst kunstvolle Schöpfung, an der man beide Irrtumsfolgen beobachten kann, ist Flauberts Roman *Salammbô*. Der Dichter hat die leidenschaftliche Absicht, „unpersönlich" zu dichten (er hat sich ja auch eingebildet, und manche Leute glauben es ihm noch heute, daß seine *Madame Bovary* eine „unpersönliche" Dichtung sei!). Er studiert und exzerpiert archäologische Werke, und seine Beschreibungen werden bis ins I-Tüpfelchen echt karthagisch. Und daß er nur ja im Seelischen nicht allzu modern, allzu differenziert werde, beschränkt er sich auf primitive Charaktere, rohe oder mystische, und stellt die psychologischen Feinheiten hintan. Ja, er sieht auch von den großen Helden und großen Ereignissen ab, zu denen die Gegenwart noch ein unmittelbares Verhältnis hat, und die sie deshalb von sich aus beseelt. Er läßt den gewissermaßen noch lebenden Hannibal aus dem Spiel und wählt einen obskuren Söldnerführer, einen gleichgültigen Söldneraufstand als karthagischen Helden und karthagischen Stoff. Mit dem Erfolg, daß er den nicht zu historischer oder kulturhistorischer Belehrung aufgelegten, sondern auf Genuß einer Dichtung begierigen Leser streckenweise empfindlich langweilt. (Die französischen Literarhistoriker betonen diese Langweiligkeit der *Salammbô* gern, die deutschen Romanisten empfinden sie weniger, weil sich doch kulturgeschichtlich und philologisch arg viel aus dem genial verunglückten Werk, dem wunderschönen *„laideron"* lernen läßt.) Von Zeit zu Zeit aber, oder eigentlich immer, zeigt es sich, daß Flaubert nun doch eben kein Historiker, sondern ein Dichter, und ein erzromantischer dazu ist. Sein Ich muß sich ausdrücken und drückt sich immerfort balladisch in Farbensehnsucht und Farbenrausch aus. So daß dieser antike Orient mit all seinem Realismus etwas Verzerrtes und übertrieben Brennendes erhält und nur die Wahrheit einer Fieberphantasie besitzt. Und doch ist in Flauberts irrtümlichem Verhalten zu spüren, wo die dritte Möglichkeit liegt, oberhalb der beiden Stufen „Ich-Unterstellung" und „Ich-Angleichung" zu wirklich historischer Dichtung zu gelangen.

Ich habe hier von vornherein von chronologischem Vorgehen abgesehen. Flauberts Irrtum ist 1862 erschienen, und die Verse,

die das Programm erfüllter und vollendeter historischer Dichtung entwickeln, wurden schon im Oktober 1798 gesprochen.

> Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende,
> Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird ...
> Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
> Auch höhern Flug versuchen, ja sie muß,
> Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.

Der Prolog zum 'Wallenstein' ist ein kaum verschleiertes Programm der historischen Dichtung als einer „Ich-Messung". Die Gegenwart des Dichters ist schwankend und wild erregt, sie ist phantastisch, aus „Wirklichkeit zur Dichtung" geworden. Die Vergangenheit liegt in sich abgeschlossen, hat den Frieden, die Festigkeit des Vollendeten, des Toten. Sie ist anders als die Gegenwart, denn jede Epoche und jeder Mensch hat seine Individualität. Und sie ist ihr doch verwandt, denn immer wieder sind unveränderliche Grundtriebe der menschlichen Natur im Spiel, „und um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen". So kann die Gegenwart sich an der Vergangenheit orientieren, an ihr zur Selbstbesinnung, zur Erkenntnis des eigenen Maßes gelangen. Der Dichter kann und muß dem historischen Helden gegenüber zur Objektivität, zur dokumentarischen Beseelung streben, denn weicht er von diesem Bestreben in romantischer Subjektivität ab, so wäre es nichts mit der Ich-Messung, und er umkleidete die Wirrnis seiner Gegenwart nur mit zeitfernem Flitterwerk. Und wiederum ist seinem Ich-Ausdruck Spielraum gegeben, denn er wählt ja einen Stoff, der ihn in Beziehung zu seinem Heute erregt, einen Helden, den er nicht nur aus dem dokumentarischen Schwanken seines Charakterbildes erlösen und menschlich erklären, sondern in dem er auch als in einem respektierten andern Ich etwas von seinem, des Dichters, Tatendrang objektivieren, genießen und beurteilen kann. Die Möglichkeiten solcher Ich-Messung sind reiche. Der Dichter kann, je nach seiner sonstigen dichterischen Orientiertheit, seinen persönlichen Anteil mehr in die Stimmung des ganzen Werkes und in einzelne Schilderungen oder in den Charakter des Helden legen, es kann ihm mehr an der lyrischen Betonung großer Ideen, mehr an der völligen Wirklichkeit der Individuen gelegen sein, er kann ein Problem herauslösen aus einer Fülle von Fragen, und er kann in einer Epoche die Gesamtheit ihrer Probleme zu behandeln suchen, er kann sich Charakteren zuwenden, die Vorbilder der Willens-

stärke sind und des großen Handelns, und er kann auch, etwa zum resignierten Trost eines müden Geschlechts, Nervosität und Willenlosigkeit ebendort zeigen, wo man vorher heldisches Wesen zu sehen gewohnt war. Kurzum, der Dichter kann jeder philosophischen Richtung und literarischen Schule angehören: so hat er immer die Möglichkeit, im historischen Dichten die Stufe der Ich-Messung zu erreichen — wie ihm denn freilich auch immer die Möglichkeit gegeben ist, in romantischer Ich-Berauschtheit zu scheitern, und wie auch noch immer in reichlichem Maß historisch in naiver Ich-Unterstellung gedichtet wird.

Ein grandioses Beispiel vielfacher und doch einheitlicher Ausnutzung der in der Ich-Messung gegebenen Möglichkeiten bietet C. F. Meyers schon erwähnte Erzählung: 'Der Heilige'. Ich habe gezeigt, wie Garnier mit starker und naiver Kunst im 12. Jahrhundert die Ermordung Thomas Beckets besang. Dadurch daß Garnier aus seiner Gegenwart schöpfte und den Stoff sammeln konnte wie ein Anhänger des *roman scientifique*, tritt seine Ich-Unterstellung weniger deutlich hervor; er trug ja noch gleiche Tracht, sprach noch die gleiche Zeitsprache wie sein Held. Aber der eifernde Kleriker Garnier machte doch aus seinem Helden ganz und gar den Kleriker und Kirchenheros, er machte aus dem englischen König, obwohl er ihn menschlich erklärte, ganz und gar den bösen Feind. Conrad Ferdinand Meyer gestaltet den Stoff aus weiter Ferne, ohne alle politische Tendenz, in der Absicht der historischen Objektivität. Er legt sich Rechenschaft ab über die Verschiedenheiten der äußeren und inneren dokumentarischen Wahrheit und macht somit Fehlerquellen unschädlich, indem er sie aufdeckt. Er beutet nicht ein Problem jener Zeit aus, sondern alle ihre wesentlichen Fragen: Königtum und Kirche, Volk und Herrscher, Erobererrasse der Normannen und unterdrücktes Sachsentum, Christentum und Islam —, weswegen ich denn die gedrängte Erzählung, obwohl sie technisch durchaus *novella*, Bericht einer Neuigkeit ist, für den inhaltschwersten historischen Roman ansehe, der mir persönlich bekannt ist. Und mit gleich ruhigem Prüfen und Verstehen macht er aus dem Erzbischof wie aus dem König Menschen, die tragisch vorwärts getrieben und verstrickt werden, und so beide menschlichen Anteil erwecken. Wenn man dies alles nun vollendete Geschichtsschreibung nennen will, wo bleibt dann das eigentlich Dichterische, der Ich-Ausdruck und die Ich-Messung? Sie sind überall spürbar und nirgends vordringlich, nirgends zur Entstellung des Historischen

übertrieben. In Meyer herrschte die Liebe für die mächtige entfesselte Persönlichkeit, für den Heros im Renaissance-Sinn, der ebenso gut ein „großer“ Verbrecher, wie eine große Zierde der Menschheit sein darf, wenn er nur er selber und eine starke Individualität ist. Wilde Individualität spürt man in der Königsgestalt, und die Wildheit des allgemeinen Lebens- und Stimmungsgehaltes der Erzählung wirkt um so gespannter, als sie in gemeißelte Form gedämmt ist. Aber der Dichter, mit seiner Sehnsucht nach starkem unreflektiertem Leben, nach ungebrochen großer Persönlichkeit, ist selber der Sohn einer reflektierenden, zwiespältigen, geschwächten, zweifelnden, allzuviel verstehenden, allzuviele Möglichkeiten erwägenden Zeit. Und es ist, als habe der Dichter sich selber an der vielfältigen Natur des Erzbischofs gemessen. Was treibt denn Thomas Becket? Machthunger? Rachsucht des getöteten Kindes wegen? Liebt er den triebhaften König als eine Ergänzung, eine Sehnsucht seines eigenen Intellektualismus? Oder fühlt er sich ihm überlegen und mißachtet ihn? Dient er der Kirche aufrichtig? Oder um sein Leid zu übertäuben? Benutzt er das arme Volk der Sachsen, oder fühlt er sich wirklich als ihr Bruder und Führer? Ist er durch seine Berührung mit dem Islam ein Freidenker geworden? Oder ist er dennoch ein Gläubiger? Oder überbrückt er philosophisch die dogmatischen Gegensätze? Aufs letzte gebracht: ist er ein Märtyrer und Heiliger? Oder ein schwacher Mensch? Meyers Becket ist von Fragezeichen umstarrt, man möchte fast ein Fragezeichen hinter den Titel selber setzen, und doch ist in all diesem Schwanken kein Mangel an Klarheit und Seelenkunde, sondern Thomas Becket selber, wenn er Gericht über sich hielte, müßte fragend und unentschieden vor der Vielfältigkeit seiner Seelenregungen stehen und könnte zu keiner vollen Anerkennung und zu keiner vollen Verneinung seiner Heiligkeit gelangen. In all diesem Schwanken nun, in aller Problematik, in aller Fühlweise seines Ichs ist er eng mit seiner Zeit verbunden, ist er ganz und gar der Erzbischof von Canterbury, das Opfer und der Peiniger seines Königs — und steht er doch seinem 700 Jahre nach ihm lebenden Dichter unendlich nahe, ist er Ich-Ausdruck und Ich-Maß C. F. Meyers.

Aber so bescheiden und so zurückhaltend ist dieser Ich-Ausdruck, ein solcher Respekt vor der seelischen Eigenart des Kirchenfürsten aus dem 12. Jahrhundert wird dauernd bewahrt, daß man doch mehr als einmal dazu neigt, die schöne historische Dichtung:

schöne beseelte Historie schlechthin zu nennen. Und wenn man den „Heiligen“ etwa mit jenem Nero Renans vergleicht, von dem ich eingangs sprach, so ist der Unterschied zwischen dem Dichter und Historiker (die mit ihren Geburtsjahren 1823 und 1825 der gleichen Generation angehören), so sehr sie dem Charakter nach verschieden sein mögen, in der Art ihrer Schöpfungen ein kaum merklicher: der Dichter gibt beseelte Geschichte, und der Historiker tut ein Gleiches. Beide beleben sie die Vergangenheit mit der ganzen psychologischen Spürkunst und Skepsis ihrer Gegenwart, beide haben sie die große Achtung vor der Individualität fremder Epochen — und beide auch den künstlerischen Drang, sich am fremden Sein zu messen.

Pierre Lasserre erzählt von dem rationalistischen Sorbonne-Professor Seignobos die Anekdote, er habe bei der Neuordnung der Bibliothek Albert-Dumont nur die *collection de documents bruts* im Lesesaal behalten, alle andern historischen Werke verstauen lassen wollen.[1]) Die von Lasserre verlachte Absicht des starren Rationalisten und Intellektualisten ist eine Art Verzweiflungsausbruch, ein Zurückschraubenwollen des Gewordenen. Denn tatsächlich ist man an einem Punkt angelangt, wo die getrennten Flußarme der historischen Dichtung und Geschichtsschreibung sich nun wieder in ein gemeinsames Bett ergießen. Auf der Stufe der Ich-Messung erreicht die historische Dichtung die größtmögliche Objektivität, und die moderne Geschichtsschreibung kann ihrerseits der künstlerischen Belebung nicht entbehren. So gelangt man wieder von beiden Seiten zu einer Verschmelzung von Geschichte und Dichtung, wie sie für die Vorstufe dieser gesamten Entwicklung, für die Nationalepik charakteristisch ist. Aber was vordem primitiv und unbewußt ineinandergeschmolzen wurde, was eine Harmonie der Keime ergab, das findet sich jetzt in klarster Bewußtheit zusammen, nichts Keimhaftes und nichts Triebhaftes hat in den modernen historischen Dichtungen und dichterischen Historien Raum, es sei denn, der Künstler gehe darauf aus, Keimhaftes vergangener Zeiten nachzubilden. Sodaß also historische Dichtung auf ihrer höchsten Stufe der Ich-Messung zugleich ein Zurück zur ursprünglichen Epik bedeutet und ihr vollkommenes Gegenspiel.

---

[1]) *Les Chapelles littéraires: Charles Péguy*, Paris 1920.

Scholastikerzitate bei Tauler.

Von **Günther Müller** (Göttingen).

Böhmer hat neuerdings die Entwicklung der altdeutschen Mystik zu verstehen gesucht als das Siegen der Bernhardinischen Richtung über die in Eckhart gipfelnden neuplatonischen Tendenzen.[1]) Wenn damit ein wichtiger Gesichtspunkt gefunden ist, so besteht doch auch heute noch Strauchs an Denifle anknüpfende Mahnung zu Recht, daß für eine geschichtliche Darstellung „vor allem zunächst der Philologe das Wort habe".[2]) Er selbst dachte dabei insbesondere an Eckhart, dessen lateinische Schriften leider noch immer nicht zugänglich sind, während die Veröffentlichung der Oxforder Handschrift[3]) für seine deutsche „Schule" wertvolle Aufschlüsse gebracht hat. Aber selbst für Seuse hängen Fragen wie die nach der Echtheit der Predigten und nach dem Anteil Elsbeth Stagels an der Vita noch immer in der Schwebe, und auf die Aufgaben der Taulerforschung konnte nichts eindrucksvoller hinweisen als Strauchs Aufsatz zur Überlieferung Taulers.[4])

Für den Grundstock der Überlieferung, die 81 Predigten des Leipziger Drucks von 1498, bringt die Strauchsche Zusammenstellung allerdings eine Bestätigung. Die Frage nach der Reihenfolge der Predigten aber, die sich schon angesichts der Vetterschen Ausgabe erhob, erklingt jetzt verstärkt, wo die Freiburger Handschrift (F) mit ihrer Abweichung von der Anordnung nach dem Kirchenjahr nicht mehr allein steht. Dazu kommt, daß für gewisse

---

[1]) Loyola und die deutsche Mystik. Verhandl. d. sächs. Akad., philol.-hist. Kl. Bd. 73, 1. 1922.

[2]) Meister Eckhart-Probleme. Rektoratsrede. Halle 1912. Vgl. jetzt auch M. Grabmann, Die Kulturwerke der deutschen Mystik des Mittelalters. Augsburg 1923.

[3]) Paradisus anime intelligentis, hrsg. Strauch, Deutsche Texte des Mittelalters, hrsg. Preuß. Akad. Bd. 30, hier noch besonders wichtig wegen der von Bihlmeyer und Grabmann beigesteuerten Quellennachweise S. XXVIII—XL.

[4]) Beiträge, hrsg. Paul u. Braune, Bd. 44, S. 1 ff.

Festkreise, so den Pfingstkreis, eine unverhältnismäßig große Zahl von Predigten überliefert ist, daß die beiden Trinitätspredigten sich in ihrer Einleitung inhaltlich und z. T. auch dem Wortlaut nach decken, während in den weiteren Ausführungen die erste, in der Engelberger Handschrift (E) fehlende, mehr aszetisch, die zweite, auch in E überlieferte, mehr spekulativ gerichtet ist. Dazu kommt ferner, daß die 1359 abgeschlossene Handschrift E eine nach Pregers Nachweis sicher 1357 gehaltene Predigtreihe nicht aufgenommen hat.

Mit der von Pahncke für Eckhart ausgebildeten und neuerdings von Lichenheim[1]) auf Hermann von Fritzlar erfolgreich angewandten Methode hat Leopold Naumann zusammengehörige Predigtgruppen aufgezeigt.[2]) Aber er betrachtet die überlieferten Stücke offenbar als eine homogene Masse, ohne mit der Möglichkeit einer inneren Entwicklung zu rechnen, und beschränkt sich allzu sehr auf die Vor- und Rückweise. Das macht sich geltend bei seinem von Strauch gebilligten Versuch, die 1. Nr. des Drucks von 1498, die auch bei V(etter) als Nr. 1 erscheint, als Eckhartisch darzutun.

Naumann operiert zuerst mit der Häufigkeit von Zitaten, die in Nr. 1 zehnmal, in Nr. 2—7 dagegen im ganzen nur fünfmal angewendet sind. Da sich aber z. B. in V. 60b 17 Zitate finden[3]), in 64 deren 15[4]), würden zunächst diese Predigten zu prüfen sein, ehe sich „folgern" ließe, daß „das häufige Zitieren in der 1. Predigt nicht Taulerisch ist" (a. O. S. 49). Die anschließenden stilkritischen Argumente sind angesichts der Überlieferung fragwürdiger Natur; ich verweise nur auf die Interjektionen und die Apostrophen der Zuhörer, die in den Handschriften und auch den Drucken ganz ungleichmäßig erscheinen. Die Erwägungen auf Grund des Gedankengehalts zeigen die allerdings wichtige Tatsache, daß Nr. 2—7 inhaltlich gegenüber Nr. 1 eine zusammengehörige Gruppe bilden, nicht aber ohne weiteres, daß Nr. 1 untaulerisch wäre. Auch der aus der Reihenfolge in den Straßburger Handschriften (S) geführte

---

[1]) Studien zum Heiligenleben Hermanns von Fritzlar. Diss. Halle 1916.

[2]) Untersuchungen zu Johann Taulers deutschen Predigten. Diss. Rostock 1911.

[3]) Christus 285, 24; 287, 17, 18; 289, 7, 20, 23; Der prophete 286, 15; 288, 33; 290, 32; Jeremias 286, 21; 290, 4; Der minne bůch 290, 21, 29; Paulus 285, 25; Jakobus 285, 23; Augustin 286, 1; Richard 290, 16.

[4]) Christus 348, 5, 27; 352, 6; David 352, 21; Paulus 352, 22; Johannes ebda.; Augustin 350, 5; 352, 26; Bischof Albrecht 349, 18; 351, 14; 347, 10; Meister Dietrich, Meister Eckhart ebda.; Richardus 349, 12; ein Meister 350, 13; Proclus 350, 12.



Nachweis, daß Nr. 1 nicht zum ersten Grundstock der Predigten in A 91 gehört hat, besagt für die Echtheitsfrage nichts Entscheidendes. Die Gründe für die Zuweisung an Eckhart sind noch fadenscheiniger. Daß Augustin und Paulus in 1 und bei Eckhart oft zitiert werden, ist uncharakteristisch: die Prediger des 'Paradisus anime', Seuse und Tauler, um von den lateinisch schreibenden Mystikern zu schweigen, zitieren diese beiden Väter der christlichen Mystik ausgiebig. Der Vorweis endlich, den Naumann in der fraglichen Nr. 1 auf die allgemein für Eckhartisch gehaltene Nr. 2 des Leipziger Drucks finden will, ist kein Hinweis auf eine Predigt, sondern auf ein Stück der Meßliturgie. Betrachten wir den sogen. Vorweis etwas genauer, so bleibt kein Zweifel. Es heißt dort (Vetter S. 11, 29 ff.): *Hievon sol man singen in dem nehsten sunnendage in dem anhebende der messen: dum medium silencium fieret*, und dann folgt eine freie Übersetzung des Introitus der am Sonntag in der Weihnachtsoktav gelesenen Messe. Predigten pflegt man nicht zu singen, und *Anheben der Messe* bezeichnet nicht den Predigtanfang, sondern verdeutscht den Terminus *introitus*. Die Weihnachtspredigt zitiert also einfach bei der Behandlung der mystischen Stille den stark mystischen Introitus des folgenden Sonntags, und Nr. 2 verwertet ihn, wie das ganz natürlich ist, an dem betr. Sonntag ihrerseits.

Zu der dem Eckhart zugeschriebenen Nr. 34 des 'Paradisus anime' zeigt dagegen die fragliche Tauler-Predigt Beziehung, sofern in beiden[1]) die scholastische Lehre von der ratio superior und inferior innerhalb der Seele[2]) zu sprachlich ähnlichem Ausdruck kommt. Aber im Paradisus fehlt das für den sogen. Tauler recht charakteristische *vihelich*, und der Gedanke findet sich außerhalb der Scholastik schon in dem als „Heilige Regel" herausgegebenen Traktat des 13. Jahrhunderts.[3]) Andrerseits ist auffallend, daß Tauler Nr. 1 die Augustinisch-Thomistische Lehre vom Abbild der Trinität in der Seele ohne Einschränkung als gültig vorträgt (9, 9), während die unten näher zu betrachtende 2. Trinitätspredigt (V. 60 d) eine weit stärkere Neigung zum Neuplatonismus, also zu Eckharts kritischen Sätzen zeigt.

Naumanns mißlungener Versuch ist methodisch wichtig, weil

---

[1]) Strauch 77, 19 ff.; Vetter 9, 13 ff.

[2]) Vgl. dazu Grabmann bei Strauch a. O. S. XXXVI.

[3]) Hrsg. Priebsch, Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 16, S. 9, 8.

er zeigt, daß bewußte Beschränkung auf philologische Kleinarbeit die einzige Voraussetzung für gesicherte Ergebnisse der Mystikforschung bietet. Es gilt zunächst, innerhalb des unter Taulers Namen gehenden Guts einzelne Orientierungspunkte festzulegen. Daß wir es hier mit den Predigten eines ganzen Kirchenjahrs zu tun haben, daß die nur in S und F überlieferten Stücke „durchaus denselben Geist atmen“ wie die, welche beiden mit E gemeinsam sind, ist nicht, wie Vogt-Terhorst[1]) anzunehmen scheint, Voraussetzung, sondern steht gerade zur Frage.

Auf dem Weg über den Wortschatz die „innere Chronologie“ der Predigten zu klären, dürfte schwer halten, obgleich die 10 Himmelfahrts- und Pfingstpredigten die Möglichkeit einer Scheidung nahelegen. Es müssen zu viel Motive für die Wortwahl berücksichtigt werden: Thema, Hörerschaft, aktuelle Erlebnisse, Erfahrungen des Beichtstuhls, Vermeiden der Eintönigkeit. So zeigen die zweifellos zusammengehörigen Nummern 23 und 24 eine große Variationsfähigkeit des Ausdrucks. Andrerseits können gerade die gleichen charakteristischen Worte sehr verschiedenen Sinn haben.

Einen anderen Ansatzpunkt für die Abgrenzung von Gruppen bietet der Hinweis von Krebs[2]), daß die in V. 64 vorgetragene Lehre über den Seelengrund „Taulers sonstiger Ansicht zu widersprechen scheine“. Zu 64 stellt sich nämlich die 2. Trinitätspredigt (V. 60 d), die ausdrücklich die neuplatonisierende Auffassung des Seelengrundes gegenüber der orthodox thomistischen Lehre von der imago trinitatis in mente als *unzellichen vil und verre harüber* bezeichnet. Noch schärfer aber vertritt die erste Trinitätspredigt (V. 28) das Schwinden *aller underscheide* bei der irdischen mystischen Vereinigung mit Gott, insofern hier, wenigstens wenn S und F nicht durch andere Lesarten an Kraft verlieren, der salvierende Zusatz *von genaden* fehlt. Die Verwendung Eckhartischer Ausdrücke wie *dúnsternisse* und *nadelspitz* in 60 d (S. 299, 1; 301, 1), die Tauler sonst nicht geläufig sind — *dúnsternisse* fehlt in Stehmanns Wortverzeichnis —, hier aber von E bestätigt werden, und das Procluszitat in 60 d und 64, das Dionysuszitat in 28 lassen erkennen, von welcher Seite her die Predigten bestimmt wurden. Ganz ähnlich

[1]) Der bildliche Ausdruck in den Predigten Johann Taulers. Breslau 1920.

[2]) Meister Dietrich, S. 141. Baeumkers Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. V.

in der Lehre von der unio ist ferner die 2. Pfingstpredigt, Nr. 26. Auch in Einzelheiten läßt sich Verwandtschaft bemerken. Das Procluszitat aus 64 klingt offenbar an in 26 (S. 104, 24); die sieben Gaben des hl. Geistes werden in 26 und 60d im einzelnen behandelt, in abweichender Anordnung der fünf ersten, aber sprachlich ähnlich. Solche Abweichung bietet auch die Eckhart nahestehende Predigt Pfeiffer 110, die ebenfalls sonstige Beziehungen aufweist. Es ließen sich noch mehrere Einzelberührungen zwischen 26 und 60d nachweisen. Hier mag es genügen, den Gegensatz der genannten Nummern 26, 28, 60d und 64 gegen die 3. Fronleichnamspredigt (V. 32) mit ihrem scharfen Ausfall gegen Versuche, die Lehre von der unio zu überspannen (S. 121, 26 ff.), hervorzuheben.

Es ist also eine Scheidelinie festzustellen, und wenn man auch berücksichtigt, daß die in der unio-Auffassung recht vorsichtige 3. Pfingstpredigt (V. 27) doch durch Rückweis (S. 111, 6) und sprachliche Anklänge mit 26 und durch Ausführungen über liebloses Urteilen mit 60d verbunden scheint — wobei freilich zu beachten ist, daß der Druck eine ziemlich abweichende Überlieferung ohne Rückweis bringt —, so wird man doch sagen dürfen, daß wir innerhalb der ein Kirchenjahr füllenden Sammlung Gruppen zu unterscheiden haben, die mindestens zwei Entwicklungsstadien angehören. Möglicherweise sind auch die vier Fronleichnamspredigten auf die zwei Stadien zu verteilen; jedenfalls fehlen zwei davon in E, und diese beiden verwenden dasselbe Thomaszitat und sind durch Verweise gebunden, während die beiden andern Bernhards v. Clairvaux 71. 'sermo in cantica' ausgiebig benutzen, untereinander ebenso verknüpft. Die Tatsache ferner, daß die letztgenannte Gruppe vor zu häufigem Gebrauch des Sakraments warnt, während Nr. 51 (Kreuzerhöhung, 14. Sept.) zu häufigem Gebrauch ermuntert, legt auch hier den Gedanken an Scheidung nahe.

Mit der unio mystica ist eine Zentrallehre der altdeutschen Mystik berührt. Mit ihr hängt die Auffassung der emanatio und remanatio zusammen, des mystischen Wegs, den das 11. Bild in der Vita Seuses sinnfällig zu machen sucht und der den eigentlichen Gegenstand der mystischen Predigt ausmacht. Hier liegt denn auch ihre engste Fühlung mit der Scholastik. Es genügt also nicht, die vorhandenen Taulerpredigten den gefundenen beiden Gruppen nach Möglichkeit anzugliedern; damit wäre bei den gleitenden Umrissen wieder nur ein unscharfes Ergebnis zu erwarten. Wir müssen vielmehr die Quellenuntersuchung zu Hilfe nehmen,

die für Tauler über Denifles verstreute zahlreiche Bemerkungen hinaus nicht wesentlich gefördert ist.[1])

Es muß jedoch beachtet werden, daß das scholastische Gedankengut einen fließenden Besitz ausmacht. Ich verweise nur auf die Abwandlungen Augustinischer Ideen, die sich durch die ganze Scholastik hinziehen. Eine ähnliche Frage stellen die zahlreichen Kommentare zu biblischen Schriften wie den Cantica oder zu Pseudo-Dionys. Kann man für den neuplatonischen Einschlag der Dominikanermystik die stark plotinisierenden Schriften des Dominikaners Dietrich von Freiberg, so die Traktate 'De intellectu et intellegibili' und 'De visione beatica', mit einiger Wahrscheinlichkeit heranziehen, so ist die unio ein in der Scholastik verbreitetes Quästionenthema. Die mystischen Fragen der Scholastik wurzeln ja in der hl. Schrift, und daß dies bewußt war, erhellt aus Quellenzusammenstellungen, wie sie Albertus im Prolog seines Kommentars über die pseudodionysische 'Coelestis hierarchia' bietet. Schon Anselm von Laon, der Vater der Sentenzenliteratur[2]), berührt, wenn auch mit höchster Vorsicht, die Emanationsfrage.

Wollten wir also die Quellenuntersuchung bei der mystischen Kernlehre Taulers beginnen, so würden wieder die eindeutigen Erkenntnisse ausbleiben. Dagegen stellen sich die ausdrücklichen Zitate als zuverlässige Handhabe für die Feststellung scholastischen Guts dar. Indem wir sie bei Tauler identifizieren, die Treue der Wiedergabe prüfen, die Art ihrer Verwendung beobachten, erhalten wir Auskunft darüber, was die einzelne Predigt bewußt aus der scholastischen Tradition entnimmt, was sie wertet bzw. geringer einschätzt. So ergeben sich einerseits Textbesserungen und Interpretationshilfen, andrerseits Maßstäbe für die Verwandtschaft sämtlicher Predigten, die den gleichen Lehrpunkt behandeln. Ich mußte mich im folgenden mit dem Vetterschen Abdruck begnügen. Der Vergleich mit dem ganzen Material würde für die Quellenfrage kaum neue Aufschlüsse bringen, wohl aber für die Überlieferungsfrage und vermutlich für die Filiation.

Ich beginne mit den Thomaszitaten. Waren doch die Dominikaner seit dem Ausgang des 13. Jahrhunderts auf die Lehre des Doctor angelicus verpflichtet, und selbst Elsbeth Stagel nennt in

[1]) S. jetzt aber Fr. Neumanns Rezension Vogt-Terhorsts, Anzeiger für deutsches Altertum XLII S. 18 ff.

[2]) Vgl. Bliemitzrieder in Baeumkers Beitr. Bd. XVIII, S. X.

der Einleitung ihres Schwesternlebens unter den großen Vorbildern *die lichten sunnen Sant Thomas.*[1])

Nr. 23 beschreibt die Tendenz der Seele auf das Nichtgöttliche in der seit dem Lombarden üblichen Augustinischen Unterscheidung des *uti* und *frui* (S. 94, 3 f.), erklärt sie aus der Erbsünde und bezeichnet diese als Quelle sündiger Selbstliebe. Dafür wird ein Gedankengang des Thomas herangezogen: *und sprichet meister Thomas, das von der selben vergifte wegen so minne der mensche me sich selber denne got . . . oder alles das got ie geschůf* (S. 94, 11). Dies ist allgemeine Kirchenlehre. Soll aus Thomas eine besondere Stelle nachgewiesen werden, so kommt S(umma) th(eologiae) I, II q(uaestio) 109 a(rticulus) 3 c(orpus) in Betracht: *homo in statu naturae integrae dilectionem sui ipsius referebat ad amorem Dei .. et similiter omnium aliarum rerum, sed in statu naturae corruptae .. voluntas .. propter corruptionem naturae sequitur bonum privatum.* Der Ausdruck *vergifte* bzw. *vergiftekeit*, der bei Seuse und im Paradisus fehlt, dürfte hier im Anschluß an das Thomanische *infectio* aus den qq. I, II, 81, a. 1 c und 83, a. 1 ad 4, deren Gegenstand das peccatum originale ausmacht, gewählt sein. Im Satz vor dem Zitat liest Vetter mit S: *so ist die nature uf sich selber nidergekeret* gegen F: *wider gekeret. Nider* aber hat in der mystischen Literatur einen lobenden Unterton des Demütigen, wäre also hier ungewöhnlich; und *nidergekeret* ist bei Tauler nur hier belegt. *Wider* ist dagegen typisch für lat. *re-* und eignet sich gut zur Bezeichnung des zurückgedrehten Liebesaktes. So wird man auch das *re-ferebat* des Zitats, obgleich es dort in anderem Zusammenhang steht, für die Lesart von F anführen dürfen. Die Thomasstelle selbst ist frei, offenbar aus der Erinnerung, wiedergegeben und in den Dienst mystischer Paränese gestellt.

In **Nr. 26** wird die Frage berührt, wieweit die durch Gelübde auf die evangelischen Räte Gebundenen zur Vollkommenheit verpflichtet seien. Die Predigt nennt sie *geistliche lúte*, was dem *religiosi* der lateinischen Terminologie entspricht. Die Frage wird folgendermaßen entschieden: *Sú sint schuldig, sprach meister Thomas, zů lebende und zů ramende noch volkomenheit* (S. 105, 31). „Leben nach" im Sinn von „leben auf etwas hin" wäre ungewöhnlich, im Sinn von „gemäß" kann es des Zusammenhangs wegen nicht genommen werden. Der Text der Thomasstelle gibt ein Besserungs-

[1]) Ausg. Vetter, Deutsche Texte des Mittelalters Bd. 6, S. 13.



mittel an die Hand: II, II, q. 186, a. 2, zu den von Denifle als wichtig hervorgehobenen Quästionen über das aszetische Leben gehörig, sagt: *Ille qui statum religionis assumit, non tenetur habere perfectam charitatem, sed tenetur ad hoc tendere et operam dare, ut habeat charitatem perfectam.* Die Predigt gibt also eine fast wörtliche Übersetzung, begnügt sich aber bezeichnenderweise nicht mit dem Streben nach der perfecta charitas, sondern spricht von der Vollkommenheit schlechthin. Ihr *râmen* entspricht dem *operam dare*; so wird das *leben* durch ein dem *tendere* entsprechendes *streben* zu ersetzen sein. Das wegen seines aktiven Charakters in der mystischen Literatur nicht eben häufige Wort hat hier wegen der Vorlage seinen Platz gefunden; die Nachschrift (oder Abschrift?) ersetzte es durch einen klanglich ähnlichen, beliebten Terminus. Das Zitat steht trotz der Wörtlichkeit, die sich aus der Bedeutung des Ordenslehrers für das Ordensleben erklärt, ohne rechten Zusammenhang mit dem Folgenden. Ob die Überlieferung unzulänglich ist oder der Gedankengang überhaupt nicht zu dem sonstigen Neuplatonisieren der Nummer paßt, müßte zunächst auf Grund sämtlicher Handschriften geprüft werden.

Ein umfangreicheres Thomaszitat benutzt **Nr. 32** gegen Ende und **Nr. 33** wiederholt es in etwas abweichender, kürzender Form. Zugrunde liegt S. th. III, q. 79, a. 1c: *Christus, qui sicut in mundum visibiliter veniens vitam gratiae operatur ... effectum quem passio Christi fecit in mundo, hoc sacramentum facit in homine.* Die Predigt folgt dem Gedankengang genau, nur fehlt bei ihr die Durchführung des Parallelismus *mundus-homo*, während die Thomanische Abfolge der *vita gratiae* und des *effectus* als *gnade* und *fruht* wiederkehrt (S. 124, 8 ff.). Möglicherweise ist aber auch hier die Überlieferung mangelhaft, denn das zu erwartende Gegensatzpaar des zweiten Gliedes, *sacramentum*, auf das es gerade ankommt, fehlt; die Straßburger Gruppe, die hier Vetter allein zu Gebote stand, liest einfach: *das bringet er* (statt: *das sacrament*) *als eime ieglichen menschen*, während sie *die selikeit sines heiligen lichamen* gedanklich unscharf als das bezeichnet, was gebracht wird. Im ganzen ist das Zitat ein gutes Beispiel für die gefühlsmäßige Ausweitung scholastischer Formulierungen durch die altdeutsche Mystik; zum mindesten nahmen die Schreiber nicht an Sinnwidrigkeiten Anstoß, wofern nur das begeisterungsdurstige Gefühl gestillt wurde. Bei der Wiederholung des Zitats in der folgenden Nr. 33 (S. 125, 10) ist von der Doppelantithese des Thomas nichts mehr geblieben, aber auch der Wider-

sinn ist hier und in 60g (S. 318, 24) vermieden, so daß der Verdacht gegen den Nachschreiber fast zur Gewißheit wird. 60g trägt, jedenfalls in E, einen orthodoxen Charakter und vermeidet die kühnen Spekulationen über den Seelengrund. An der fraglichen Stelle begründet sie schlicht katechetisch die tägliche Erneuerung des Kreuzopfers in der Messe und zieht dabei jenes Thomaszitat in knapper, klarer Form unter voller Zustimmung heran. Betrachtet man, daß die Eckhartschen Geist atmende Predigt Pfeiffer 32 über denselben Text sich bei Erörterung der Synderese einigermaßen polemisch zu Thomas stellt (vgl. S. th. I q. 79, a. 12) und in der Behauptung von der Göttlichkeit des Menschen sehr weit geht, so ist der Ton dieser unter Taulers Namen gehenden Predigt 60g besonders bemerkenswert.

In **Nr. 40** wird an einer die tiefsten mystischen Geheimnisse behandelnden Stelle Thomas angeführt, aber nicht für eine eigentlich mystische, sondern für eine ethische Frage. Schrankenlose Ergebung in den göttlichen Willen wird bezeichnet als *weseliche kere.*[1]) Den wesentlichen Kehren, heißt es, antworte wesentlicher Lohn, anderen dagegen zufallender Lohn. Es folgt das Zitat: *Hin ab schribt S. Thomas, das grosse uswendig werk, wie gros die sint, als verre als si werk sint, den enantwúrt nút denne zůvallender lon* (S. 169, 5); eine Lehre, die zu den Grundlagen der thomistischen Ethik gehört, die in dieser prägnanten Form aber S. th. I q. 95 a. 4 c. begegnet: *quantitas meriti ex quantitate operis respondet praemio accidentali.* Die Formulierung *uswendig werk* übersetzt ein *actus exteriores* S. th. I II q. 20. Als Gegensatz zu den *uswendigen werken* bezeichnet der Prediger im Folgenden die Minne. Das stimmt scheinbar zu dem zitierten Thomas-Artikel, wo es im 1. Teil heißt: *quantitas meriti ex radice charitatis et gratiae respondet praemio essentiali.* Aber die Predigt faßt die Minne in Anlehnung an Pseudo-Dionys, der auch zitiert wird,[2]) als *inker zů Gottes geiste*

[1]) S. 169, 3. Die Überlieferung wird korrupt sein, denn der Wortlaut nennt das unerträgliche und doch gelassen hingenommene Entbehren Gottes „wesentlichen Kehr", was natürlich sinnlos ist. Der folgende Abschnitt beweist denn auch (169, 5–11), daß Tauler die Versenkung des Geistes in den göttlichen Geist so nennt, daß demnach die *weselichen kere* an der ersten Stelle nicht auf den unmittelbar vorhergehenden Satz zu beziehen sind, sondern auf den diesem vorhergehenden. Zu vergleichen ist Seuses 'Büchlein der ewigen Weisheit' Kap. XII, Bihlmeyers Ausgabe S. 245, 1 ff., und das dortige Thomaszitat.

[2]) Es handelt sich wohl um De coel. hier. II § 11: *amorem divinum ipsam intelligere oportet super rationem et intellectum immaterialitatis.*

us dem grunde, als *ein unsinnig minne* (S. 169, 10). *Dis ist*, so wiederholt sie, *ein weselich ker; disem mûs antwúrten weselich lon.* Wenn sie anschließend von einem andern Kehr spricht, der *och wol in einer gemeiner usserlicher wise weselich heissen mag, das ist in allen den keren, do der mensche Got luterlichen und blôslichen meint und nút anders* (S. 169, 12 ff.), so wird damit offenbar auf den angeführten 1. Teil des Thomasartikels angespielt, denn nach Thomas ist die charitas, die dem wesentlichen Lohn entspricht, nicht *ein unsinnig minne*, sondern sie bewährt sich darin, daß der Mensch *contemptis bonis creatis Deo inhæret sicut fini.*[1]) Die Stelle ist aufschlußreich: Predigt Nr. 40 erkennt im allgemeinen die Autorität des 'doctor communis' (Thomas v. Lucca, † 1327) an, aber in den Fragen der höheren Mystik wird eine aus neuplatonischen Quellen gespeiste mehr ekstatische Auffassung vorgezogen. Man muß dabei beachten, daß die 'Summa theologiae' nach Angabe ihres Prologs das Ziel hat, die christliche Philosophie *eo modo tradere, secundum quod congruit ad eruditionem incipientium; anhebende lúte* würden die Mystiker dafür sagen.

Zweimal wird Thomas in **Nr. 60 d** zitiert, und zwar das erste Mal als *Sant Thomas*, das zweite Mal als *meister Thomas*. Die verschiedene Benennung, die auch in den anderen Predigten auffällt, ist also, wenn die sonstige Überlieferung keine neuen Aufschlüsse bringt, für die Gruppierung nicht verwertbar. Die Betrachtung des Trinitätsgeheimnisses, seit Augustin ein Hauptgegenstand der abendländischen Spekulation, hat der deutschen Literatur schon lange vor Ausbildung einer deutschsprachlichen Mystik die Lehre vom Abbild der Trinität in der Seele vermittelt; so in der sog. 'Summa theologiae' und in der 'Lilie'.[2]) Beiden fehlt freilich noch ein prägnantes Wort für *potentia*: das theologische Lehrgedicht spricht von *driu dingen*, der Verfasser der 'Lilie' von der *driveldigen macht.* Der sog. St. Georger Prediger hat dagegen schon den terminus *krefte* (S. 234, 7). Die in Frage stehende Predigt 60 d betont die Unaussprechlichkeit des Mysteriums noch stärker als Seuse.[3])

Ihre Aussagen über die innertrinitarischen Verhältnisse geben eine andeutende Übersicht der betreffenden Quästionen in der I der

---

[1]) S. th. II II q. 104 a. 3 c.

[2]) Ausg. Wüst, Deutsche Texte des Mittelalters hrsg. von Wüst, Bd. 15, S. 6, 18.

[3]) Vgl. bes. Vita c. 51 u. 52.



Thomanischen 'Summa'. Um Mißverständnissen vorzubeugen, würde ich in dem Satz *So ist der vatter, das der sun ist in múgenheit, in wisheit und in minnen* (S. 299, 11) der Vetterschen Interpunktion ein Komma vor *in múgenheit* hinzufügen, denn *múgenheit* ist hier nicht gleich *potentia* im Sinn der scholastischen Erkenntnislehre, sondern gleich *potestas*. Für *potentia* steht *múgelicheit*. *Múgenheit, wisheit und minne* werden hier gleichermaßen vom Vater und vom Sohn ausgesagt. Mit *múgenheit* ist das Ergebnis von S. th. I q. 42 a. 6 angedeutet: *Relinquitur quod Filius sit aequalis Patri in potestate; et eadem ratio est de Spiritu sancto respectu utriusque.* Auch die Aussage über den hl. Geist wird aufgenommen, wenn die Predigt fortfährt: *also ist der sun und der heilig geist als ein.* Trotzdem sind die klaren scholastischen Formulierungen verwischt, und da den Nachschreibern im Vorhergehenden Unzuverlässigkeit nachzuweisen war, gerade wo es sich um schwierigere begriffliche Formulierungen handelte, wird man auch hier fragen müssen, ob die Partie dem originalen Wortlaut nahe kommt.

Ausdrücklich zitiert wird Thomas erst einige Sätze weiter: *Sant Thomas sprach och, nieman ensol och darúber griffen, das die lerer gesprochen hant, die es mit dem lebende ervolget hant und disem nach gegangen sint, das si es von dem heilig geiste habent* (S. 299, 25). Es handelt sich wohl um S. th. q. 32 a. 1 c: *Ea, quae fidei sunt, non sunt tentanda probari nisi per auctoritates. Die es mit dem lebende ervolget hant* ist offenbar ein Zusatz mystischer Wertung.[1]) Die Berufung der Predigt auf den hl. Geist ist nicht nur Thomanisch[2]), sondern allgemein kirchlich. Die anschließende Warnung dagegen *Wan als inkein ding enist lustlicher noch minneklicher ze bevindende, also ist kein val sórgklicher, denne hie an ze irrende,* die syntaktisch zu dem Thomaszitat zu gehören scheint, paraphrasiert das Wort Augustins in 'De trinitate' I 3 *non erratur alicubi periculosius.*[3])

---

[1]) Während bei Thomas jede Spur einer „Erlebnistheologie" fehlt, spielen in der Mystik die „gelebten Christen" eine große Rolle, und gerade hier dürfte die tiefste Abweichung der Mystik von der Scholastik liegen, denn dieses *mit dem lebende ervolgen* hat doch noch einen anderen Sinn als die patristisch-scholastische Anschauung, daß sittliche Läuterung Voraussetzung der religiösen Erkenntnis sei. Vgl. Grabmann, Geschichte d. scholastischen Methode II, 288 ff. u. 5.

[2]) Vgl. Summa c. gent. IV, 1 über die revelationes u. S. th. I II q. 106 a. 4 ad. 2: *Docuit spiritus sanctus apostolos omnem veritatem de his quae pertinent ad necessitatem salutis, scil. de credendis et de agendis.*

[3]) Wenn im folgenden Satz vor dem *tispitieren* gewarnt wird und die Pfaffen als übermäßig *subtil in der vernunft* bezeichnet werden, so kann man

Das zweite Thomaszitat dieser Predigt ist jenes bereits erwähnte, dem die Auffassung anderer Meister als unendlich höher gegenüber gestellt wird. Zunächst legt der Prediger die Lehre 'aller Meister' vor, die in der Tat allgemein scholastisch ist, daß nämlich das Abbild der Trinität in der Seele *eigenlichen ist in den obersten kreften, gehúgnisse und verstentnisse und wille* (S. 300, 11). Die obersten Kräfte sind die *potentiae priores*[1]), nämlich die *potentiae intellectivae memoria, intelligentia, voluntas.* Diese drei machen zusammen die *mens* aus, von den Mystikern oft durch *grunt* wiedergegeben, und so biegt der anschließende Satz *mit den kreften sin wir eigenlichen enpfenglichen und gebruchlichen der heiligen drivaltikeit* von der spekulativen Frage zu der mystischen ab nach der Gottesgeburt im Grund der Seele. Die Lehre wird genannt *wor in dem aller nidersten grote, wan dis ist in der nature ein nochrede.* — *Nochrede* wird als kühne Verdeutschung des gerade für dies Verhältnis üblichen scholastischen Terminus *analogia* zu fassen sein. Dem plotinisierenden Mystiker genügt die Interpretation der Gottähnlichkeit als Analogie nicht. Andrer Art sind die Motive, die Richard von St. Viktor zu seinem Versuch bestimmen, die Trinität nicht nur mit dem Analogiebeweis, sondern *rationibus necessariis* darzutun. — Nach der allgemeinen Lehre wird die des 'Meister Thomas' mitgeteilt, und zwar in ziemlich engem Anschluß an S. th. I q. 93 a. 7 c, aber mit einer Verwischung der scharfen Gedankenführung des Thomas, wodurch das Verständnis erschwert ist. Freilich konnte Thomas die Voraussetzungen des betreffenden Artikels in den vorhergehenden Quästionen geben, während die Predigt sie nach Möglichkeit einflicken muß: *Meister Thomas sprach, das vollekomenheit dis bildes lige an der wúrglicheit dis bildes* gibt keinen Sinn, denn *wúrglicheit* übersetzt ein *actus*, und dem Abbild verhelfen nicht seine eigenen actus zur Vollkommenheit. Der Thomastext lautet: *primo et principaliter attenditur imago Trinitatis in mente secundum actus.* Das *wúrglicheit*

---

darin die Übernahme eines terminus technicus, *quaestiones disputatae*, und vielleicht eine Ablehnung des Doctor subtilis, des Franziskaners Duns Scotus, sehen, zumal eben das Verhältnis zwischen Glauben und Erkennen seit Beginn des 14. Jahrhunderts zwischen Thomisten und Scotisten lebhaft umstritten wurde. Einen tieferen Einblick in die diesbezüglichen 'subtilen' Auseinandersetzungen gewährt die 'Defensa doctrina' des 1323 gestorbenen Dominikaners Hervaeus Natalis; vgl. darüber Krebs in Baeumkers Beitr. Bd. XI.

[1]) Vgl. S. th. I q. 77 a. 4 c.

stimmt also, dagegen wird *dis bildes*, das schon aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich ist, fälschlich aus dem Vorhergehenden wiederholt sein. Auf den Weg weist das *in mente*: ich setze für *dis bildes* ein *des gemûtes*. *Gemûte* wird am Schluß der Predigt nochmals im Sinn von *mens* verwendet (S. 303, 25). Die Predigt fährt fort: *an der ûbunge der krefte*. Damit nimmt sie den Schluß des Thomas-Abschnittes auf: *imago Trinitatis potest attendi in anima secundum potentias et praecipue secundum habitus, prout in eis scilicet actus virtualiter existunt*, überschlägt aber dessen logisch notwendigen Mittelteil. Die nähere Erklärung der *krefte: also an gehúgnisse gegenwúrklich und wúrklich verstentnisse und an minnen wúrklich* lehnt sich eng an die thomanische Widerlegung des 3. Einwurfs an; wenn hier statt des oben genannten *wille* ein *minnen* steht, so entspricht das dem *velle seu amare* der bezeichneten Thomasstelle. Das *gegenwúrklich* und *wúrklich* ist in der knappen Form der Predigtüberlieferung unklar. Den Gegensatz zu *actualis* = *wúrklich* gibt die Scholastik mit *potentialis*, dem ein mhd. *múgelich* entspricht. Einen dem *gegenwúrklich* entsprechenden scholastischen Terminus kenne ich nicht, finde das Wort auch weder sonst bei Tauler noch bei Seuse noch im 'Paradisus' belegt. Der in der Predigtüberlieferung ausgelassene Zwischenteil des Thomasartikels macht als Gegensatz von *actus* und *potentia* klar, was in der Predigt als nebengeordnet und gleichartig erscheint, die *wúrglicheit* und *ûbunge der krefte*. In der Widerlegung ad 3 zeigt Thomas, *quod Augustinus imaginem divinae Trinitatis potius ponit in intelligentia et voluntate actuali (wúrklich verstentnisse und minnen wúrklich), quam sunt in habituali retentione memoriae*. Sollte *gehúgnisse gegenwúrklich* in der Tat aus *retentio* zu erklären sein? Mir ist wahrscheinlicher, daß auch hier die Überlieferung fehlerhaft ist, daß wir statt dessen *gegenwúrtig* zu lesen haben. Denn Thomas scheidet ausdrücklich die *memoria*, deren Gegenstand das *praeteritum sicut praeteritum* ist, aus dem intellektiven Teil der Seele aus (S. th. I 79 a. 6 c). So wird das auch bei Seuse belegte *gegenwúrtig* als Ausdruck für die *memoria* als *retentio notitiae et amoris*, als „schlichtes Bewußthaben" ohne Erinnerungsmodifikation verstanden werden. In der Tat hat auch die Handschrift S 88 *gegenwúrteclich*. Die Verschreibung würde sich aus dem vorhergehenden *wúrglicheit* und den beiden folgenden *wúrklich* erklären. Die andeutende, nicht eben klare Wiedergabe der Thomanischen Ausführung, das stillschweigende Ablehnen in dem Schluß *do lat*

er das ligen in disem sinne und das Eilen zu der Lehre der Meister plotinischer Observanz ist bezeichnend für die Haltung der Predigt.

Erwähnt sei noch das Predigtmärlein in **Nr. 43** (S. 187, 8), in dem eine Episode aus dem Leben des Aquinaten als Beispiel für ein *grundelos gehorsam demütig gemüte* erzählt wird, und zwar in ziemlich engem Anschluß an die 'Vita' aus der Feder des Guilelmus de Thoco.[1] Die Predigt kürzt zum Teil den Biographen, andrerseits setzt sie einen Zug hinzu: *mit einem liehte.*

Zusammenfassend läßt sich etwa folgendes sagen: Thomas ist neben Albertus Magnus der einzige Vertreter der Hochscholastik, der in den 81 unter Taulers Namen gehenden Predigten mit Namen genannt wird, während die großen Franziskanerlehrer, ein Bonaventura und Duns Scotus, nicht begegnen. Der Ausdruck *die meister sprechent* steht an Stelle des scholastischen *quidam* für die zeitlich nahen Theologen und Philosophen. Völligen Anschluß an den Thomismus ergeben die Zitate nicht. Annähernd wörtlich zitiert wird nur einmal, und zwar da, wo die Verpflichtung der Ordensleute zur Vollkommenheit formuliert wird. Hier gilt, wie das Predigtmärlein bestätigt, Thomas bedingungslos als Autorität. In allgemein ethischen Fragen wird Thomas herangezogen bei Bestimmung der Erbsünde und der Werkverdienstlichkeit, aber, soweit unsere Überlieferung ein Urteil ermöglicht, umschreibend und abschleifend. Daß der Dichter des Fronleichnamsoffiziums für die Erklärung des Altarsakraments benutzt wird, ist fast selbstverständlich, doch läßt sich nicht verkennen, daß in den zwei anderen Fronleichnamspredigten Bernhard v. Clairvaux viel eingehender behandelt wird als an den angegebenen drei Stellen Thomas. Das Thomaszitat betreffend die Erkenntnisfähigkeit des Menschen *in divinis* ist nur unter Vorbehalt als getreu anzusehen; den vollen Sinn der Thomanischen Stellungnahme gibt es jedenfalls in der vorliegenden Fassung nicht wieder.

Es wiederholt sich also hier eine Erscheinung, wie sie ähnlich Hertling für die Augustinuszitate bei Thomas nachgewiesen hat. Während so Thomas in den Fragen der allgemeinen Dogmatik, wenigstens formal, als feste Autorität anerkannt wird, vertritt die einzige Stelle, die ihn ausdrücklich in einer Zentralfrage der Mystik berührt, die Ansicht, daß über die Schuldoktrin hinaus ein

---

[1]) Acta Sanctorum Boll. Mart. I 657 ff., Abschn. 26.



wesentlicher Fortschritt möglich sei. Es darf auch nicht übersehen werden, daß aus der Quästionengruppe der 'Summa theologiae', die Denifle als Grundlehre der Mystik ansieht, kein die Mystik betreffendes Zitat begegnet. Zur Annahme verschiedener Verfasser für die einzelnen Predigten nötigen die Thomaszitate nicht, sie machen es aber wahrscheinlich, daß die Predigten in verschiedenen Entwicklungsstadien der Taulerschen Mystik entstanden sind. Von der entgegengesetzten Seite würde man diese Stadien fassen durch die Feststellung von Spuren der reprobierten Artikel Eckharts. So enthält Nr. 55 fast wörtlich den 19. Artikel *Deus animas amat, non opus extra* in den Worten *Got ist ein minner der herzen und nút enist ime umbe das das uswendig ist.* [1])

Einen Höhepunkt der Ausführungen über die innere Sammlung in **Nr. 53** bildet ein Anselmzitat (S. 244, 22), das sich eng an den Eingang des 1. Proslogion-Kapitels anschließt und sich im Ton völlig in die Umgebung fügt. Hier, wo nicht schwierige spekulative, sondern allgemein aszetische Gedankengänge festzuhalten waren, ist auch die Überlieferung gut. Dieselbe Stelle wird übrigens in der Eckhart zugeschriebenen Nr. 36 des 'Paradisus' (S. 82, 15) zitiert, und zwar mit sehr ähnlichem Wortlaut. Bihlmeyer verweist auf Meditatio XXI [2]), die aber, worauf schon Migne aufmerksam macht, eine erbauliche Kompilation aus dem 'Proslogion' darstellt, und zwar deckt sich ihr erstes Drittel (bis Sp. 816, 7. u.) mit Prosl. Kap. I, der Schluß (von Sp. 817 B 12 *Exercitare* ab) mit den Schlußkapiteln des Prosl. XXIV—XXVI. Die kleine Mittelpartie (Sp. 816, 6 u. bis 817 B 8) ist gleich Prosl. XVI und XVII, die folgenden drei Zeilen stammen aus Prosl. XVIII (Sp. 237, 1 ff.). Diese Kompilation, die alles Philosophisch-Spekulative ausschaltet, ist ein lehrreiches Zeugnis für die Tendenzen gefühlsmäßiger Mystik, wie sie später in der altdeutschen Mystik immer ausschließlicher zur Herrschaft gelangen. Der in der Meditation ausgelassene ontologische Gottesbeweis, das Kernstück des 'Proslogion' [3]), wird aber in Eckharts spekulativen Kreisen noch erwähnt: die dem Hermann von der Loveia zugeschriebene Nr. 17 des 'Paradisus' zitiert ihn (S. 44, 10).

---

[1]) S. 254, 5; Strauchs Ausführungen (Eckhartprobl. 25) sind demnach zu modifizieren. Vgl. auch 257, 15 ff. mit Pfeiffers Eckhart 366, 27 ff.

[2]) Migne, Patrologia Latina 158; Sp. 814.

[3]) Vgl. Eadmers *Vita Sancti Anselmi* I, 26.

Ob für Tauler 'Proslogion' oder 'Meditatio' die unmittelbare Quelle war, wird sich schwerlich entscheiden lassen.

Bei dem Anselmzitat in **Nr. 15** (S. 67, 23) liegt wohl ein Fehler der Handschriften vor, wie solche Schönbach für die Zitate in der Überlieferung der deutschen Bertholdpredigten zahlreich nachgewiesen hat. Das dem Anselm (und Augustin) zugeschriebene Wort *das gebet si ein ufgang des gemûtes in got* ist eine seit dem 13. Jahrhundert allgemeine Formulierung[1]), die aber ebenso allgemein auf Johannes Damascenus zurückgeführt wird; sie steht in seinem Werk 'De fide orthodoxa' III, 24. Auch dies Zitat findet sich in einer Eckhart zugesprochenen Predigt des 'Paradisus' (Nr. 20; S. 50, 13), und zwar ebenfalls mit unrichtiger Herkunftangabe, nämlich als Dionysiuswort angeführt.

Hugo v. St. Viktor wird nur einmal zitiert: *Meister Hug sprach: es ist als unmúgelich, das der mensch lebe ane deheiner dinge minne, als das er lebe sunder sele* (**Nr. 60a**; S. 281, 11). In Nr. 60 h wird derselbe Ausspruch dem Beda zugeschrieben (S. 323, 4). Er hat aber bei Hugo eine ziemlich genaue Entsprechung in dem Traktat 'De arrha animae', wo der Mensch zur Seele sagt: *scio quod sine dilectione esse non potes* (Abschn. 1). Auch dem ganzen Sinn des Traktats nach paßt das Zitat trefflich in den Zusammenhang der Predigt. Ich füge hier hinzu, daß der umfangreiche Abschnitt desselben Hugonischen Traktats über die eifersüchtige Liebe zu Gott[2]) im 7. Kap. von Seuses 'Büchlein der ewigen Weisheit' neben den von Bihlmeyer (S. 226 f.) zitierten Augustin- und Bernhardstellen herangezogen werden kann.

Richard v. St. Viktor wird zweimal ausdrücklich genannt; beide Male handelt es sich um Stellen aus dem Traktat 'De quatuor gradibus violentae charitatis'. **Nr. 60b** schließt mit einer Darlegung der Stufen (*grete*) der Minne, die sich in der Benennung der vier Stufen und deren Erklärung durch Schriftworte aufs engste an den Anfang des genannten Traktats anschließt, nur daß die Predigt über Richard hinaus eine allegorische Deutung des ersten Cantica-Zitats hinzufügt. Die weitere Ausführung über die beiden *ersten minnen* biegt dann im allgemeinen von Richard ab, kehrt aber mit dem Bild von dem Seil (*funiculus* bei Richard) und

[1]) Vgl. z. B. Bonaventura Breviloquium V, 10, Thomas S. th. II II q. 83 a. 1; a. 3.

[2]) Ausg. in Lietzmanns Kleinen Texten 123 S. 8 ff.



von dem *verwunten ritter* (*miles* bei Richard) wieder zu ihm zurück, was freilich die Klarheit der Gedankenführung beeinträchtigt. Ohne Namennennung Richards kehren seine *gradus* wieder am Schluß von Nr. 60 f. (S. 316, 22) und ausführlicher in Nr. 61 (S. 333, 14).

Zum zweitenmal wird Richard namentlich zitiert in der bereits herangezogenen **Nr. 64** (S. 349, 12). Diese Predigt bringt hier ein Einteilungsprinzip der Charitasstufen, das Richard etwa in der Mitte desselben Traktats verwendet, nämlich das Gebot, Gott von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüt zu lieben. Die Beziehung, die Richard zwischen diesem Einteilungsgrund und dem des Traktats 'De quatuor gradibus charitatis' herstellt, fehlt in der Predigt, aber auch deren Gedankenführung ist nicht ganz einsichtig, wohl wieder infolge mangelhafter Überlieferung. Ich finde jedenfalls auch bei Richard keine Interpretationshilfe für den Satz: *minne von den kreften, das ist ein undertrucken allem dem das der minne wider ist, und diser minne ist kein von al* (S. 349, 14). Außerdem weicht die Predigt trotz der namentlichen Zitation in der Verteilung der Stufen auf das Schriftwort etwas ab: ihr *niderster grat* ist Richards *secundus gradus*;[1]) *minne in dem nidersten grate, das ist von dem herzen, das ist von dem gedanke* entspricht der Gedankenreihe: *in secundo diligitur ex toto corde. Dilectio ex corde, dilectio quae est ex deliberatione.* Das hängt damit zusammen, daß die Predigt über der höchsten Stufe Richards noch eine neuplatonische höhere zeigen will, wobei sie die Lehre der arabischen Aristoteliker über den *intellectus agens* anklingen läßt (S. 350, 13). Es verdient Berücksichtigung, daß gerade in dieser und nur in dieser Nummer der Name Meister Dietrich (nämlich von Freiberg; s. o.) fällt.

Die ganze umfangreiche Erörterung über die Minne wird eingeleitet durch einen Hinweis auf die Streitfrage, ob im Erkenntnisakt oder im Willens-, resp. Liebesakt die ewige Seligkeit liege, die zwischen Thomisten und Scotisten spielte und bis in das Inhaltsverzeichnis des 'Paradisus anime' hinein gewirkt hat (S. 6, 37). Dort heißt es in einer dem Giselher v. Slatheim zugeschriebenen Predigt (Nr. 41; 92, 32): *ich bekenne des wol, daz minne nutzir ist in disime lebine, wan si fordinit daz lon.* Ganz ähnlich in der begrifflichen Formulierung sagt die Taulerpredigt: *do enist kein zwivel an, die minne ensi hie vil verdienlicher und nützer wan bekentnisse.*

---

[1]) MPL Bd. 196 Sp. 1215 C.



Dagegen fehlt ihr die thomistische Weiterführung des Gedankens bei Giselher: *aber vornuft in deme ewigen lebine nimit daz lon in*; vielmehr scheint es, wenigstens in der uns überlieferten Form, als würde stillschweigend der Minne der Vorzug gegeben. Anschließend wendet sich die Predigt (64) der Frage nach Form, Materie und Ziel (*ende* = *finis*), also streng scholastischen Erörterungen zu und beantwortet sie in teils wörtlicher Anlehnung an Thomas[1]), aber ohne diesen zu nennen. Das zusammenhanglose *Habitus mentis* in dieser Partie der Predigtaufzeichnung (S. 350, 4) bestätigt den Eindruck, daß der Nachschreiber — denn um einen solchen muß es sich hier handeln — wieder nicht folgen konnte.

Die beiden betrachteten Richardzitate zeigten mit dem engen Anschluß in 60 b einerseits, dem verhüllten Abbiegen von ihm fort ins Neuplatonische in 64 andrerseits eine Verschiedenheit der Haltung, die wieder empfiehlt, verschiedene Entwicklungsstadien anzunehmen. Doch wird bei Nr. 64 zu prüfen sein, ob sie überhaupt ein einheitliches Stück darstellt, und wenn ja, ob sie dann innerhalb des durch die sonstigen sog. Taulerpredigten abgesteckten Rahmens möglich ist. Aber es ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß in der Nummer eine Kompilation vorliegt, die in Taulerscher Einfassung häretische Gedanken erhalten hätte.

Für die Erkenntnis der Überlieferungsverhältnisse bieten die Scholastikerzitate einige neue Aufschlüsse. Zumindest einzelne der Predigten müssen zweifellos auf Nachschriften zurückgehen, denn es ist ausgeschlossen, daß ein und derselbe Autor ein und dasselbe Zitat einmal unter Verwischung des Sinns, ein anderes Mal dem Wortlaut nach abweichender, aber sinngetreuer und klarer aufgezeichnet hätte. Für die Nachschreiber und deren Abschreiber zeigte sich ferner, daß sie der Wiedergabe schwieriger gedanklicher Zusammenhänge oft nicht gewachsen waren, daß sie solche Gedankengänge nach Ausweis der zitierten Stellen mehrfach in einer sinnlosen Gestalt wiedergeben. Bei den zahlreichen Interpretationsschwierigkeiten der altdeutschen Mystik ist diese Tatsache stets im Auge zu behalten. Und damit haben wir nun eine greifbare Etappe auf dem Weg von der Scholastik zur Mystik im engeren Sinn. Diese Gestalt der Überlieferung setzt voraus, daß in den Kreisen, die sich als Schreiber oder Leser mit den

---

[1]) *Ir wirklicheit das ist das man minne von al* (349, 9) = *actus charitatis est amare* (S. th. II II q. 27 a. 1); *sunder mittel* (349, 10) = *immediate* (II II q. 27 a. 4).



Predigten beschäftigten, das philosophisch-theologische Interesse hinter dem erbaulichen stark zurücktrat. Wohl wurden sie noch von dem Geheimnis der Trinität bewegt,[1]) aber nicht mehr in der begrifflichen Erkenntnis, sondern in bildlichem Schauen, in gefühlsmäßigem Erlebnis liegt das Schwergewicht, und dieser Richtung kommt der Prediger entgegen, wenn er der Minne gegenüber der Erkenntnis den Vorzug gibt. An den Zitaten läßt sich also die Wechselwirkung zwischen den gebenden Scholastikern und den empfangenden Kreisen frommer Nonnen mit Sicherheit feststellen. So mußte einerseits der Prediger mit Rücksicht auf die Hörerschaft die rein theoretischen Erörterungen zurücktreten lassen, und in der Tat war oben festzustellen, daß die Zitate begrifflicher Formulierungen nur die allgemeinen Umrisse festhalten. Andrerseits wirkten die gefühlsmäßig erweichten Predigten auf die Folgezeit in einer Gestalt, die das scholastisch-spekulative Element noch weiter abgeschwächt hatte. Durch diese Einsicht gewinnt unsre Vorstellung von der Entwicklung, die die altdeutsche Mystik zwischen Eckhart und den Brüdern vom gemeinsamen Leben genommen hat,[2]) einen stetigen Zusammenhang, für dessen Einzelheiten die Erforschung der niederdeutschen Mystik, wie sie jetzt vornehmlich Stammler in Angriff nimmt, unerläßlich ist. Wie bedeutsam diese Entwicklung für das Werden der neuzeitlichen Philosophie ist, hat Heimsoeth in seinem Buch 'Die sechs großen Themen der abendländischen Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters' (Berlin 1922) gezeigt. Zur Mitarbeit der dort eindrucksvoll aufgerollten geistesgeschichtlichen Probleme ist auch die Mystik-Philologie berufen.

[1]) Vgl. außer den von Grabmann, Die Kulturwerte usw. S. 21 f. hervorgehobenen Stellen auch E. Stagels Schwesternleben S. 31, 11; 39, 1.

[2]) Vgl. für die Mystik bei den Schülern Grotes Jostes, Einleitg. zu Veghe.

Die deutsche Volksdichtungsbewegung in Sturm und Drang und Romantik.

Von Elisabeth Blochmann (Weimar).

I.

Eine der stärksten Bewegungen, die durch unsere Zeit gehen, ist das Verlangen nach einer neuen Volkseinheit, in der mit dem Gegensatz von Bürgertum und Arbeiterschaft auch der von Gebildet und Ungebildet irgendwie überwunden wird. Die Grundlage dieses neuen Volkstums suchen wir daher nicht nur auf praktischem Wege, sondern vor allem in einem Bildungsideal, das den organischen Zusammenhang zwischen den natürlichen Lebensäußerungen des einfachen, nicht gebildeten Menschen und den höchsten Formen einer umfassenden „Menschenbildung“ wieder herstellt. In dieser Umwandlung der bisherigen, einseitig intellektualistischen Bildung in eine neue volkseinheitliche hat das Volkslied und die Volksdichtung eine führende Stellung. Wenn unsere heutige Jugend, vor allem die sogenannte Jugendbewegung, alte Volkslieder, Volkstänze und Volksbräuche zu neuem Leben erweckt hat, und wenn die modernen Pädagogen bewußt dem alten Volksgut der Lieder und Märchen einen so breiten Raum in der Schule geben, so ist das kein Zufall. Denn im Volkslied besitzen wir einen Niederschlag der einfachsten menschlichen Regungen, die jedem Unverbildeten natürlich sind, oder die doch jeder in sich nachklingen lassen kann — Liebeslust und Liebesleid, Frömmigkeit und Trauer, Wanderfreude und fröhlichen Übermut. Das Volkslied ist, wenn auch in seinem Kern der Erfindung Einzelner entwachsen, doch nicht ein willkürliches Gebilde, Ausdruck einer nur subjektiven Stimmung, wie die moderne Lyrik im allgemeinen, sondern es ist gebunden an eine gegebene, typische Situation — Trennung von der Liebsten, Auszug in Krieg, Wanderung — die jedem vertraut ist, und auch hierdurch ist es jedem zugänglich. Und ähnlich verhält es sich mit

der gesamten Volksdichtung.[1]) Auch das Märchen, das die willkürlichste Gattung zu sein scheint (und wie die Romantik zeigt, auch ein Organ subjektivsten Dichtens zu werden vermag), entspringt der ganz elementaren menschlichen Neigung zum Phantastischen, Unwirklichen und zum Fabelhaften. Deswegen ist gerade die Volksdichtung geeignet, die gemeinsame Grundlage für eine neue Bildung abzugeben. Ohne ein solches Gemeinsames, in dem alle sich begegnen, ist eine wahre Volkskultur nicht möglich.

Noch um 1530 besaßen wir eine solche Volkskultur, und sie spiegelt sich — wie R. v. Liliencron[2]) so schön gezeigt hat — wieder in einer Blüte des Volksliedes. Diese Kultureinheit aber schwand mit der Entfremdung der Stände, die sich im folgenden Jahrhundert vollzog. Außer dem höfisch gewordenen Adel, den jetzt konventionelle Formen enger als jemals zuvor banden und abschlossen, löste sich das gelehrte Bürgertum aus dem Zusammenhang des Volkslebens. Die Isolierung dieser Schicht war am stärksten im Zeitalter der Aufklärung. Wohl liegen gerade in dieser Epoche wertvolle Wurzeln unserer gesamten höheren Bildung, zugleich aber die eine Ursache der geistigen Zerrissenheit unserer Zeit. Zweimal schon haben vor uns junge Generationen diese Zerrissenheit zu überwinden versucht, beide Male erschien ihnen die Volksdichtung als die Quelle eines neuen, echteren Lebens. In diesem Verlangen nach einer Erneuerung des deutschen Geisteslebens aus dem Urgrund des eigenen Volkstums und des ursprünglichen Menschentums liegt das innerste Wesen der Sturm- und Drangbewegung, von hier aus ist auch die jüngere Romantik zu verstehen, und hier berühren sich

[1]) Mit John Meier (Kunstlied und Volkslied, S. 14) sehe ich in der Rezeption durch das Volk das wesentliche Kennzeichen aller Volksdichtung. Seine Definition sei als die heute fast allgemein anerkannte hier angeführt: Volkspoesie ist diejenige Poesie, „die im Munde des Volkes — Volk im weitesten Sinne genommen — lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet, und der gegenüber es, jeder Einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnimmt". Mit Reuschel und Götze fügen wir, besonders im Hinblick auf das Volkslied, noch hinzu: „die eine gewisse Dauer, und eine gewisse Zähigkeit besitzen muß." — Ich bin mir bewußt, daß diese Klärung des Begriffes erst das Ergebnis der Forschungsarbeit der letzten Jahrzehnte ist, und daß frühere Generationen, wie auch in dieser Arbeit deutlich werden wird, mit dem Begriff ganz andere Vorstellungen verbanden. Doch war es, trotz der abweichenden Vorstellungen, die man daran knüpfte, im letzten Grunde damals wie heute das wahre Wesen des Volksliedes, der Volksdichtung, das seine Wirkung ausübte.

[2]) R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530.



beide Epochen mit dem Suchen unserer Tage. Was aber diese drei Bewegungen, die man auch als Wellen einer großen Kulturbewegung betrachten kann und muß, voneinander unterscheidet, das zeigt sich am deutlichsten an dem verschiedenen Verhältnis, das die drei Generationen trotz ihrer gleichen Grundeinstellung zum Volksganzen und zur Volksdichtung haben.

Mit einem Schlage kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer Reihe von Menschen die Verkümmerung des eigenen Menschentums zum Bewußtsein, und sie wurde mehr und mehr als unerträglich empfunden. Das Erwachen der „Empfindsamkeit", die in der Literatur dieses Jahrhunderts einen so mannigfachen Ausdruck gefunden hat, ist der erste Schritt zur Befreiung von dem lebenhemmenden Zwang der herrschenden Richtung, die nur die Verstandeskräfte entfaltet und im abgeschiedenen Dasein des Stubengelehrten ihre höchste Form geistigen Lebens geschaffen hatte. Aber die Sehnsucht nach größerer Fülle des persönlichen Lebens ging über diese erste Eroberung auf seelischem Gebiet hinaus und verlangte stürmisch nach Sinnlichkeit, Leidenschaft und Handlung. Und gleichzeitig mit dem Mangel innerhalb der eigenen Natur, den z. B. der junge Herder in Riga so stark empfand, erkannte die junge Generation die Isoliertheit dieses ärmlichen Gelehrtendaseins gegenüber dem bewegten, sinnlichen Leben der großen Volksmasse, die in ihren Augen alles besaß, was ihnen selbst fehlte. So wurde aus der Sehnsucht nach größerer Fülle des eigenen Lebens zugleich ein leidenschaftliches Streben nach neuer Gemeinsamkeit des ganzen Volkslebens. Dies neue Lebensgefühl der Herder, Lenz, Jung-Stilling, Schubart oder Bürger setzte sich bei wissenschaftlichen Naturen wie eben bei Herder oder auch bei Justus Möser um in die Erkenntnis einer organischen Volkseinheit. Die Nation erschien ihnen nicht mehr als eine Summe von Individuen, sondern als ein großer Organismus, innerhalb dessen jeder Einzelne in Vergangenheit und Gegenwart ein notwendiges und zugleich bedingtes Glied war. Diese neue Auffassung des Volkslebens hat man in Deutschland zuerst an der Dichtung gewonnen, aber sie umspannte bald alle Lebensgebiete und verdichtete sich in der Romantik allmählich zu der juristischen und staatsphilosophischen Lehre vom „Volksgeist".

Der Generation des Sturms und Drangs hat die veränderte Grundeinstellung erst das Organ geschaffen für eine Gruppe von Dichtungen, die gerade damals wie durch einen Zufall neu in den Gesichtskreis der Deutschen trat, für die — „Volksdichtung". 1760

waren Macphersons 'Fragments of Ancient Poetry' erschienen und 1765 Percys 'Reliques of Ancient English Poetry'; beide Werke waren bald in Deutschland bekannt geworden. Zu voller Wirkung gelangten sie aber erst in den 70er Jahren,[1]) obgleich in den Seelen der „Empfindsamen" der Boden für Ossians sentimentale Gesänge schon bereitet war. Die Liebe zu Percys altenglischen Balladen vermischte sich in eigentümlicher Weise mit der Begeisterung für Macpherson-Ossians kunstvolle Dichtungen, deren eigentlichen Charakter man nicht erkannte. Die Poesie, die sie in beiden Sammlungen fanden, schien den Stürmern und Drängern mit keiner neueren Kunstdichtung vergleichbar zu sein, nur in den „Nationalgesängen" wilder Völker und den „Bauernliedern" des eigenen Volkes glaubten sie gleiche Töne zu hören, und so wurde zugleich mit Percys Balladen auch Ossian ihnen „Volkspoesie" und mit jenen „Nationalgesängen" und „Bauernliedern" eine Offenbarung des wahren, d. h. des natürlichen Menschentums wie des echten Volkstums. Vom ersten Augenblick an verband sich so für Herder und seine Freunde mit dem literarischen Interesse an dieser Dichtung der Kampf um ein neues, allumfassendes Menschentum, und da das, was sie, zum Teil noch im Irrtum befangen, Volksdichtung nannten, im Mittelpunkt dieses Kampfes stand, kann man mit gutem Recht von einer Volksdichtungs b e w e g u n g sprechen. Mit dem Ermatten der Kampfstimmung gegen Ende der 70er Jahre verebbte daher auch diese Bewegung wieder. Sie schien als solche zunächst ihre Aufgabe erfüllt zu haben und wirkte nur noch eine Weile fort in stiller und wenig beachteter Sammel- und Forscherarbeit.[2])

Der eigentliche, auf Vertiefung des menschlichen Wesens gerichtete Impuls der Sturm- und Drangzeit aber lebte fort in der klassischen Periode. Doch hier setzte sich die revolutionäre Welle der 70er Jahre um in eine reine Bildungsbewegung (Goethes 'Wilhelm Meister', Schillers Briefe 'Über die ästhetische Erziehung des Menschen', Humboldts Abhandlung 'Über das Studium des Alter-

---

[1]) Vgl. H. Lohre, Von Percy bis zum Wunderhorn. Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland, Palaestra XXII, 1902, S. 1—60. Zum Folgenden vgl. ferner Erwin Kirchers sehr schöne Dissertation 'Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drang-Zeit. Ein begriffsgeschichtlicher Versuch' (Zeitschrift für deutsche Wortforschung IV, 1903). Die Literatur zu unserem Thema läßt fast nirgends den Zusammenhang der Volksdichtungsinteressen mit den anderen geistigen Strömungen der Zeit hervortreten.

[2]) Siehe Lohre S. 79 ff.



tums und des griechischen insbesondere'), deren Probleme in einer Ebene lagen, die den nur zeitlich bedingten Lebensnöten ihrer Generation entrückt war. Die Kunst in ihrer höchsten Vollendung sollte hier den Weg zur „Totalität des Menschen" oder zur wahren „Humanität" weisen, wie sie ihnen in der Antike verkörpert war.

Die älteren Romantiker (die Brüder Schlegel und Novalis vor allem), die das Wesen der Bildung wie der Kunst ähnlich wie die Klassiker erfaßten, sind in ihren Bahnen weiter und über sie hinaus gegangen, doch traten die jüngeren Romantiker in scharfen Gegensatz zu den Schlegels und Novalis. Denn sie standen wieder in viel engerer Fühlung mit dem wirklichen Leben ihrer Zeit. Von ihnen wurde zum zweitenmal die Zerrissenheit des Volkslebens als ein persönliches Leid empfunden und zwar nicht nur wie im Sturm und Drang als Isoliertheit der „Gelehrten" oder Gebildeten. In ihnen war ja unter dem aufrüttelnden Einfluß der französischen Revolution und unter dem Druck der Napoleonischen Fremdherrschaft zugleich das soziale Gewissen und das nationale Bewußtsein erwacht. So wurden sie als die Ersten sich der Zerspaltung Deutschlands in scharf geschiedene Stände und in einander wesensfremde Stämme als eines Verhängnisses bewußt. Der Kreis der Menschen, die diese Not empfanden und einen Ausweg suchten, war größer als im vorhergehenden Jahrhundert. Nicht alle gingen sie den gleichen Weg. Während um 1770 die Bewegung, soweit sie für uns faßbar ist, fast nur von Männern der Literatur getragen wurde, wurden jetzt außer den Dichtern (Arnim, Brentano) Staatsmänner wie Stein und Rehberg, Politiker wie Görres und patriotische Publizisten wie Arndt und Jahn von ihr ergriffen. Trotz der Verschiedenheit der Wege war das Ziel bei allen das gleiche: das Volk in allen seinen Schichten wieder wach und lebendig zu machen und je nach seinen Kräften mittätig an der Gestaltung des öffentlichen und geistigen Lebens in Deutschland. Den Dichtern und ihrem Kreis bot sich jetzt zum zweitenmal die seit Herder doch nicht wieder vergessene Volkspoesie dar als eine Offenbarung der vorhandenen und nur übersehenen tieferen Einheit des Volkes. Sie war ja „das goldene Vlies, das allen gehört", hervorgegangen aus dem „Reichtum unseres ganzen Volkes", aus seinem „Glauben und Wissen".[1]) Aber ihnen bedeutete diese altüberlieferte Dichtung noch etwas anderes als Herder und Bürger.

[1]) Des Knaben Wunderhorn, Originalausgabe I, S. 463.

Sie war ihnen ein Zeugnis aus dem Mittelalter, dem großen Zeitalter des Glaubens und der Harmonie, dessen Erneuerung in ihrem Jahrhundert sie wie Novalis ersehnten. In ihrer Hand wurde die Volkspoesie zu dem Werkzeug, mit dem sie ein neues Volksleben voll sorgloser Freude heraufführen wollten, das beruhen sollte auf einer neuen Gemeinschaft der verschiedenen sozialen Schichten sowie aller deutschen Stämme in Nord und Süd. „Es wird uns“ — heißt es in Arnims Aufsatz 'Von Volksliedern' [1]) — „die wir vielleicht eine Volkspoesie erhalten in dem Durchdringen unserer Tage, es wird uns anstimmend sein, ihre noch übrigen lebenden Töne aufzusuchen, sie kommt immer nur auf dieser einen ewigen Himmelsleiter (der kindlichen Freude) herunter, die Zeiten sind darin feste Sprossen, auf denen Regenbogen Engel niedersteigen, sie grüßen versöhnend alle Gegensätzler unserer Tage und heilen den großen Riß der Welt, aus dem die Hölle uns angähnt, mit ihrem Zeigefinger zusammen.“ Es ist wundervoll zu sehen, wie mit einem Schlage die besten Geister von diesem Evangelium ergriffen und mit welcher Hingabe sie seine Apostel wurden. Aber wenige Jahre bloß besaß die Volkspoesie diese Bedeutung. Die literarische Epoche war vorüber. Ein politisches Zeitalter brach an und schuf sich neue Symbole und brauchte andere Mittel zur Verwirklichung seiner Ideale. Doch die Welt, die die Tieck und Arnim, Brentano, Görres und Grimm den Zeitgenossen in der Volkspoesie neu erschlossen hatten, versank nicht wieder. Man hat das ganze Jahrhundert hindurch weiter Volkslieder gesammelt — es sei nur an Erck, R. v. Liliencron und an das von M. Friedländer herausgegebene Kaiserliederbuch erinnert — und gesungen, man hat ihnen neue, ihrem inneren Wesen entsprechende Weisen gegeben oder die alten Volksmelodien zu neuem Leben erweckt — Brahms — und man hat wie Goethe immer wieder versucht, in der schlichten Weise des Volksliedes zu dichten, am schönsten Eduard Mörike. Und Grimms Märchen sind von neuem zu einem wirklichen Volksbesitz geworden. Und doch hat die Volksdichtung seit der Romantik viel von ihrem Leben eingebüßt. Die Verschiebung unserer sozialen Verhältnisse trägt daran die Schuld. Ein großer Teil des „Volkes“, das damals noch sang, hat mit der Loslösung von der Scholle, die die industrielle Entwicklung gebracht hat, das Singen der alten Lieder verlernt und nur wenig neues von gleichem Wert geschaffen.

[1]) Des Knaben Wunderhorn I, S. 452.



Außerdem ist die Volksdichtung im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Gebiete der germanistischen Wissenschaft geworden, und die Forschung der folgenden Generationen hat darin besonders Wertvolles geleistet.[1]) Aber das gerade ist das Tragische, daß aus einer lebendigen Bewegung, in deren Natur es gelegen hätte, das ganze Volk zu erfassen, ein wissenschaftliches Forschungsgebiet geworden ist. Unmerklich glitt schon innerhalb der romantischen Periode die Volksdichtung hinüber in die Hände der jungen Germanistik, und mit ihr verfiel sie dem Schicksal der Spezialwissenschaften des 19. Jahrhunderts. Und wenn sie auch aus dem Leben des Volkes (im weitesten Sinne), für das sie neu entdeckt worden war, nicht ganz wieder ausschied, so wurde doch sicher die neue Gemeinschaftskultur, die sie mit hatte heraufführen sollen, damals nicht verwirklicht.

Die Kluft, die sich heute vor uns aufgetan hat, ist wiederum im Vergleich zur Romantik unendlich viel größer. Während man im Sturm und Drang vor allem die Isoliertheit des einzelnen Gebildeten gegenüber dem Volksganzen empfand, während für die Generation der jüngeren Romantiker außer dieser die ständische und landschaftliche Fremdheit der Deutschen unerträglich wurde, sehen wir heute nach einem Jahrhundert industrieller und wissenschaftlicher Entwicklung, daß ein viel tiefer gehender Riß unser gesamtes Volksleben in zwei Hälften zerreißt. Uns ist darum die Not des Zeitalters noch viel klarer zum Bewußtsein gekommen als den früheren Generationen, und auch unsere Anstrengungen, sie zu überwinden und noch einmal die wahre nationale Einheit zu finden, sind darum viel mannigfaltiger und bewußter. Unter all den Wegen, die heute beschritten werden, führt wiederum einer durch die Volksdichtung.

II.

Auf seiner Meerfahrt von Riga nach dem Westen hat Herder[2]) als der erste Deutsche das „Volkslied“ erlebt. Fern von der Enge der Studierstube, befreit von dem Druck des zugleich kleinlichen

[1]) Vgl. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied 1911, S. 88 ff.

[2]) 'Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker' 1773, Sämtliche Werke hrsg. Suphan Bd. V, S. 159—207. 'Alte Volkslieder' I. und II. Teil 1773—1774, Bd. XXV, S. 1—126. 'Volkslieder' I. und II. Teil 1778—1779, Bd. XXV, S. 127—655. 'Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst' 1777, Bd. IX, S. 522—535. 'Volksgesang' in der 'Adrastea', Bd. XXIV, S. 263—269.

und konventionellen bürgerlichen Lebens, mit einer kleinen Schar von Menschen, der nur die Notwendigkeit des Augenblicks die Gesetze gab, allein zwischen Himmel und Meer — da las er den Ossian, und „die ganze Seele damit erfüllet“, glitt er an den Orten vorbei, da „die Taten der alten Skalden“ geschahen — „hier die Klippen Olaus vorbei, von denen so viele Wundergeschichten lauten — dort dem Eilande gegenüber, das jene Zauberase mit ihren vier mächtigen, sternbestirnten Stieren abpflügte, ... über dem Sandlande hin, wo vormals Skalden und Vikinge mit Schwert und Liede auf ihren Rossen des Erdegürtels das Meer durchwandelten, jetzt von fern die Küsten vorbei, da Fingals Taten geschahen, und Ossians Lieder Wehmut sangen“ (V, 169). Und wie er den Ossian da mit seinem ganzen Wesen ergriff, wurde er ihm zur Offenbarung. Im Gegensatz zu der Dichtung seines Zeitalters, von dem er sich abwendete, erschienen ihm diese Gesänge zum erstenmal als „Lieder des Volkes, Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volkes“ (V, 160), „Volkslieder“ (V, 174 usw.). In diesen Begriff strömten wie in ein Gefäß Ideen, Erfahrungen, Tendenzen seiner früheren Jahre, und sie gewannen jetzt erst mit der Form wirkliches Leben. Schon lange erfüllten ihn die Rousseau-Hamannschen Ideen von einem reineren naturhaften Urzustand der Menschheit, in der sie, wie auch Klopstock glaubte, eine Naturpoesie — Ursprache der Menschheit — besessen habe, die so erhaben war, daß keine spätere Dichtung sich mit ihr messen konnte. Solche Naturpoesie wurden für Herder wie auch für seine Zeitgenossen die Lieder Ossians, die aus einer nebelhaften und doch wunderbaren Vorzeit zu stammen schienen.

Aber sie waren ihm nicht nur „Naturpoesie“, sie waren ihm ja gleichzeitig „Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volkes“, das „wilde Bergvolk“ der Schotten sang sie — wie er glaubte — noch heute, wie die Litauer die seit Lessing bekannten Dainos und die Esthen die einfachen Lieder, die er selbst von ihnen gehört hatte, die ihm also „lebendiger Volksgesang“ waren, wie auch die hier und da in Deutschland gehörten Bauern- und Jägerlieder. So wurde durch diese schottischen Ossiangesänge mit einem Mal eine Brücke geschlagen zwischen der in „heiliger“ Ferne entstandenen Naturpoesie und den im eigenen Erfahrungsbereich lebenden Liedern des einfachen Volkes. (So erklärt sich die eigentümliche Tatsache, daß an den Produkten Macphersons, die uns, aber auch schon der Romantik, nichts weniger als Volkslieder sind, der neue Begriff gewonnen wurde.)

Ein drittes kam noch hinzu. Ossians Lieder erschienen ihm wie die Lieder der Peruaner, Grönländer und Lappländer als „Nationalgesänge",[1] d. h. unmittelbarste Zeugnisse einer bestimmten nationalen Eigenart, die man seit Montesquieu deutlicher zu sehen gelernt hatte.

Jedes dieser drei Teilerlebnisse stand mit dem Persönlichsten in Herder in unlöslicher Beziehung, mit seiner Sehnsucht nach einem reineren, sinnlicheren, echteren Menschentum. Bisher hatten sich die Grundtendenzen seines Wesens nicht zu einer Einheit zusammengeschlossen, es wirkte vielmehr jede einzelne sich nach ihrer Weise aus, ohne jedoch tatsächlich fruchtbar zu werden. So war z. B. der Kampf, den er in den 'Fragmenten' um die Befreiung der deutschen Literatur von ausländischen Regeln geführt hatte, hervorgewachsen aus einer starken nationalen Bewußtheit und dem brennenden Verlangen nach nationaler Echtheit, auch in der Dichtung. Aber es war eben doch ein vorwiegend literarischer Kampf gewesen, nicht einer, der den ganzen Menschen erfaßte. Auch volkstümliche Tendenzen waren schon vielfach in seinen Schriften zum Ausdruck gekommen, so z. B. in den 'Fragmenten' (390 ff.), wo er mit Berufung auf Abbts Schrift 'Vom Verdienst' das Verlangen nach einem wahren Volksschriftsteller, der in der Sprache des „gemeinen Mannes" schreibt, ausspricht: „O, eine Schrift, die das ist, was eine Erbauungs-, eine Bildungsschrift für den größten, nutzbarsten und ehrwürdigsten Teil der Menschen, das Volk, sein soll: — gebet mir, wenn ich Alexander wäre, einen goldenen Kasten her; ich weiß nichts Besseres in demselben zu verwahren".[2] Aber das waren vereinzelte Rufe gewesen. Und die Hamannschen Ideen von einem reineren Naturzustand der Menschheit waren bisher nur rein-wissenschaftlich für ihn nutzbar geworden in seinem Forschen nach dem Ursprung der Sprache.

Nun plötzlich vereinigte sich für ihn in einem Augenblick höchster Empfänglichkeit in den Liedern Ossians mit der konkreten Anschauung seine ganze dunkle Sehnsucht. Neben den aufgeklärten, „volksunkundigen Stubengelehrten", Kritiker und Dogmatiker, der ihm als der Typus seines poesielosen Zeitalters erschienen war, trat jetzt plötzlich als eine neue Vision der Volksdichter, nicht

---

[1] Vgl. Vorrede des IV. Buches von 1774 über Nordische Lieder, Bd. XXV, S. 80 ff.

[2] Vgl. auch Bd. V, S. 346.

mehr nur in nebelhafter Ferne, sondern in jeder Zeit und überall möglich. Das bewiesen ihm Percys altenglische Balladen, das bewiesen ihm ferner die deutschen „Provinziallieder“ oder „Handwerkslieder“ wie das im Ossianaufsatz (S. 191) angeführte „Der süße Schlaf, der sonst stillt alles wohl“ ... oder das Jägerliedlein „Wo aus? wo ein? du wildes Tier! Alleweil bei der Nacht!“ Denn das war das Neue, was ihm jetzt aufging: das Wesen des lyrischen Gedichtes ist nicht seine Moral, nicht sein gedanklicher Gehalt und auch nicht seine formale Korrektheit, die große Schulung voraussetzt. Sondern in seiner sinnlichen Seite liegt sein Wesen und Wert, im „Abdruck des Äußeren, des Sinnlichen, in Form, Klang, Ton, Melodie, alles des Dunklen, Unnennbaren, was uns mit dem Gesange stromweise in die Seele fließet“ (V, 163). Und dieses alles brauchte nicht gesucht zu werden, es entsprang aus dem unmittelbaren Verhältnis des Ausdrucks („Wortes“) zu seinem Gegenstand, aus „unmittelbarer Gegenwart“. Hier, in der natürlichen „Empfindungsweise“ des einfachen, sinnlichen Menschen lagen überhaupt alle Regeln begründet, „Sprung und Wurf“ „Inversionen und Übergänge“, die er als dieser Volkspoesie charakteristisch erkannte. So heißt es im Ossianaufsatz (V, 200), wo er von alten Kirchenliedern spricht, die „Übergänge und Inversionen“ seien nicht „Notfälle einer ungeschliffenen Muse“, „sie sind der ursprünglichen, unentnervten, freien und männlichen Sprache besonders eigen: die Einbildungskraft führet natürlich darauf, und das Volk, das mehr Sinne und Einbildung hat als der studierende Gelehrte, fühlt sie ... so innig und übereinstimmend, daß ich mich ... darüber wundern muß, wie sorgfältig man sie wegräumt“. Und von der Volkspoesie im allgemeinen sagt er (V, 181): „Der Geist, der sie erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so stark gesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird“, sei nichts „als Natur“.[1])

Damit bekommt mit einem Schlage das Volk, der „gemeine Mann“, in dem die Natur noch ungebrochen ist, eine ganz neue Würde. Das ist aber nicht mehr das Rousseausche Idealvolk, sondern das historisch gesehene Volk aller Zeiten und Länder, dessen Produktivität hier anerkannt ist. — Aber auch die Poesie bekommt durch diese veränderte Wertung einen neuen Charakter.

---

[1]) Ähnlich auch Bd. V, S. 183.

Ihre spontane Seite tritt in den Vordergrund. Sinnlichkeit, Empfindung und Leidenschaft, die sie erzeugen, werden allein noch geschätzt und alles, was die Aesthetik des 18. Jahrhunderts gepriesen hatte, Form und Moral, wurde über Bord geworfen. Die Verbindung aber von Volk einerseits und Poesie anderseits war geschaffen durch den eigenartigen, sturm- und drangmäßigen Begriff der Natur. Kircher[1]) hat gezeigt, wie der Begriff der Natur im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich eine immer größere Fülle bekam, und wie bei Herder das innere Prinzip der Naturkraft wieder in dem Worte fühlbar wurde und ihm seine besondere Spannung gab. Das Naturleben ist ihm „eine immer zeugende und zerstörende Gewalt, Geburt und Grab, voll Trunkenheit und Unordnung, und dennoch nach unsichtbaren Gesetzen wirksam". „Wie aus einem kosmischen Leibe steigt alles Lebendige" aus der Mutter Natur empor. Sie aber wirkt in höchster Form im Genie, das gleichsam selbst unbewußt schöpferische Natur ist,[2]) und „sie wirkt in ungebrochener Einheit im selig unwissenden Naturzustand wilder Völker" wie in den unverbildeten Menschen des eigenen Volkes. Darum trägt alle aus ursprünglicher Kraft hervorgehende menschliche Produktion den gleichen Charakter wie die Erzeugnisse der Natur, d. h. sie sind organisch. Und dieser organische Charakter, der zur Künstlichkeit der klassizistischen und Aufklärungsdichtung in schärfstem Gegensatz steht, ist das entscheidende Merkmal für alles, was Herder als Natur- oder Volkspoesie ansieht, wie für alles, was die „Genies" überhaupt als Dichtung gelten ließen.[3]) — So verband sich von Anfang an mit dieser eigentümlichen Erkenntnis vom Wesen der Volkspoesie die Tendenz der Genieperiode auf „originale", von sinnlicher Lebendigkeit erfüllte eigene Produktion. Und so wurde Herders erste Schrift, in der er seine neu gewonnenen, sich noch mannigfach durchkreuzenden Anschauungen vom Volkslied niederlegte, der Ossianaufsatz von 1771, der 1773 zusammen mit dem Shakespeareaufsatz in den Blättern 'Von deutscher Art und Kunst' erschien, mit diesem zugleich das erste große Manifest des Sturms und Drangs in Deutschland.

[1]) Vgl. für das Folgende: Kircher a. a. O. S. 13ff.

[2]) Siehe Shakespeareaufsatz, Bd. V, S. 208ff.

[3]) Darum konnten für Herder Luther und Shakespeare so gut wie Homer als Volksdichter gelten. Ein sicherer Instinkt für das wirklich Volksmäßige, das bei ihm sich mit dem „Nationalcharakteristischen" kreuzt, fehlte ihm noch. Das beweist neben seiner Einschätzung Ossians die Auswahl der Lieder besonders in seiner 2. Sammlung 'Volkslieder' 1778/9.

Der äußere Anlaß für diesen 'Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker' war ein rein literarischer gewesen: die Kritik der Denisschen Ossianübersetzung in Hexametern. Sein Inhalt war aber mehr als literarische Kritik und mehr als eine bloße Darlegung neuer Anschauungen. Es barg sich dahinter die Sehnsucht nach einer Erneuerung der deutschen Dichtung, die, aus solchen gesunden Wurzeln neu entspringend, wieder dem ganzen Volk gehören sollte, wie einst Ossian den Schotten gehört hätte und teilweise — nach Herders Meinung — noch gehörte. „Eine ganze jugendliche, kindliche Seele zu füllen, Gesänge in sie zu legen, die, meistens die einzigen, lebenslang in ihnen bleiben, und den Ton derselben anstimmen, und in ihnen ewige Stimme zu Taten und Ruhe, zu Tugenden und zum Troste sein soll, wie Kriegs-, Helden- und Väterlieder in der Seele der alten wilden Völker — welch ein Zweck! welch ein Werk!" (V, 201). Aber das war nur Herders Sehnsucht. Die Hoffnung auf ihre Erfüllung wurde von Anfang an bei ihm durchkreuzt von seiner Fähigkeit des historischen Sehens: „Seele und Mund" standen nur bis zu den Minstrels „in festem Bund", „nach denen die Kunst kam und die Natur auslöschte" (V, 182). Die bewußte und künstliche Bildung von Generationen, die zum „Denken und Grübeln", nicht mehr zum „Fühlen und Sehen" erzog, bewirkte, daß „selbst jeder beste Kopf" verwirret ward und „die Sicherheit des Gedankens und Ausdrucks" verlor; „mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und Andringlichkeit — alles ging verloren. Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele sein sollte, ward die ungewisseste, lahmste, wankendste" (V, 183). Heute gibt es für die Dichtkunst nur noch zwei Wege (vgl. V, 184ff.): den der philosophischen Reflexionspoesie eines Milton und Haller (in Herders Charakterisierung ihrer dichterischen Eigenart ist Schillers sentimentalischer Dichter vorgebildet) und den der „ausströmenden" Leidenschafts- und Empfindungspoesie eines Klopstock und Gleim. Und doch erscheint ihm daneben plötzlich ein dritter Weg: die Ahnung einer neuen, dem Volkslied entsprechenden Dichtung ergreift ihn (V, 185, 200, 203).

Nicht nur in diesem dichterischen Erguß, vielmehr in Herders ganzem Wesen findet sich diese eigenartige Vereinigung von Prophetentum und historischem Blick. Sie war es, die sein über die Studierstube hinausgehendes Wirken hervorrief und zugleich hemmte, die seine wissenschaftliche Größe schuf und begrenzte. —

Dem Volkslied gegenüber blieb er zunächst noch vorwiegend Prophet, bis er es schließlich nur noch mit erkennendem Auge betrachtete. Seit der Straßburger Zeit arbeitete er, andere anregend und selber tätig, an der Sammlung von Volksliedern.[1]) 1773 und 1774 hat er zum erstenmal zwei Bände dem Druck übergeben. Jedes der vier Bücher, in die die Sammlung eingeteilt war, wurde durch eine Vorrede eingeleitet. Aber diese erste deutsche Volksliedersammlung kam damals nicht in die Öffentlichkeit, denn schon hatte der Ossianaufsatz und das „Geschrei“ seiner Anhänger eine für den reizbaren Herder so verletzende Kritik bei den Hütern der Aufklärung hervorgerufen (z. b. bei Nicolai in den 'Freuden des jungen Werthers' und bei Schlözer), daß er das Manuskript gekränkt vom Druck zurückzog. Für uns ist aber die Vorrede des ersten Buches von 1773, die vor der Suphanschen Herderausgabe von 1885 nicht gedruckt worden ist, von der allergrößten Bedeutung, denn hier ist es deutlicher ausgesprochen als an irgendeiner anderen Stelle, daß für Herder die Liebe zur Volksdichtung innig verknüpft war mit einer leidenschaftlichen Sehnsucht nach einer neuen Volkseinheit, nach einem „Körper der Nation, der Vaterland heißt, den wir in Deutschland (im Gegensatz zu England) nicht haben“ und — „vielleicht niemals haben werden“, fügt er bitter hinzu (XXV, 9). Die deutschen Volkslieder sind „Stamm und Mark der Nation“. Wer aber unfähig ist, sie zu fühlen, der zeigt, daß ihm „das, was Körper der Nation ist, unwert und unfühlbar geworden“. Der ist „ein ausländisch aufgepfropfter Sprößling oder ein webendes Blatt in der Luft“ (XXV, 8).

In der Vorrede des dritten Buches über die Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Poesie tritt schon mehr der literarhistorische Gesichtspunkt hervor. Herder hat hier zum ersten Mal, über den Gesichtskreis seiner Zeit wieder weit hinausgehend, das Programm der Romantik vorgezeichnet: „Volkssagen, Märchen und Mythologien gehören als Zweck und Mittel hierher. Sie sind das Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Vorstellungskräfte, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht, und also wahrlich! ein großer Gegenstand für den Geschichtsschreiber der Menschheit, für den Politiker und Philosophen“ (XXV, 65). In der Vorrede des vierten Buches über die 'Nordischen Lieder' spricht sich vor allem ethnographisches und

---

[1]) Vgl. Redlich, Einleitung zum XXV. Band.

universalhistorisches Interesse aus. Diese beim dritten und vierten Buch stärker hervortretenden Interessen behielten aber mit Herders zunehmender Erbitterung über seine Zeit und sein Schicksal allein Bestand. Als Boie ihn 1777 zu dem Entschluß vermochte, die alte Sammlung doch noch herauszugeben, allerdings in veränderter Gestalt, da arbeitete er jene drei Vorreden zu dem Aufsatz 'Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiedenem, das daraus folget', zusammen, den Boie 1777 in seinem 'Deutschen Museum' erscheinen ließ. Von dem alten Schwung der ersten Vorreden war nichts mehr darin. Alles wurde verdrängt durch ein allerdings großartiges Programm für literarhistorische Forschung, das wie eine Ahnung der philologischen Arbeit des 19. Jahrhunderts ist. Die neuen Vorreden, die er jetzt für die einzelnen Bücher schrieb, sind aber fast wie eine Verleugnung seiner Jugendideale. Von Deutschland sagt er in der Vorrede des dritten Buches von 1779 (XXV, 328): „eigentlicher Gesang aber ist entweder verhallet, oder, wenn man nicht Kot und Unkraut zusammentragen will, ist's schlimm und arm, ein deutscher Percy zu werden“. Ferner sagt er in bezug auf seine Sammlung, sie erscheine „unter dem bescheidensten Namen, — Volkslieder —; mehr also — wie Materialien zur Dichtkunst, als daß sie Dichtkunst selbst wären“ (XXV, 331). Er ist dem Volkslied dennoch treu geblieben bis in seine letzten Jahre hinein,[1]) und noch bis an seinen Tod arbeitete er an einer Neuausgabe seiner 'Volkslieder', die dann erst seine Frau mit Müllers Hilfe vollendete und 1807 als 'Stimmen der Völker in Liedern' herausgab. Aber seit den 'Ideen' sind sie ihm nur noch Quelle zur Erkenntnis der Eigenart der Völker und darüber hinaus ein Dokument der „Menschheit“.

III.

Die Wirkung von Herders Ossianaufsatz war ungeheuer, und Erwin Kircher hat es zuerst gesehen, daß es eine Volksliedbewegung war, die er hervorrief.[2]) Seinen Einfluß auf die Zeitgenossen im einzelnen zu verfolgen, ist hier, wo es uns nur auf die große Linie ankommt, nicht der Ort. — Die Auswirkungen der Bewegungen sind verschiedenartig gewesen. Nicht nur, daß

[1]) Vgl. auch den Aufsatz in der 'Adrastea', Bd. XXIV, S. 263 ff.
[2]) Vgl. für das Folgende: Kircher S. 27 ff. und Lohre S. 33 ff.



Goethe,[1]) Möser, Maler Müller, Schubart, Jung-Stilling, Boie, Voß und andere in ihren Provinzen Volkslieder sammelten, daß Merck und Ursinus, Eschenburg und Claudius Percysche Volksballaden ins Deutsche übersetzten, daß Claudius, Merck, I. G. Jacobi und Möser sich in Briefen und Zeitschriften begeistert über die Volksdichtung aussprachen — die rheinischen wie die Göttinger Genies[2]) erblickten in der Volkspoesie ein Ideal, dem sie jetzt in zahlreichen Versuchen ihrer eigenen Lyrik nahe zu kommen versuchten. Vieles mißglückte, denn man hatte trotz aller Schwärmerei kein sicheres Gefühl für das wirklich Volksmäßige und trotz aller Worte noch wenig tatsächliche Anschauungen. Nicolais Sammlung, die erste in Deutschland vor der Herders von 1778/79, erschien erst 1777/78. Am sichersten trafen den volksmäßigen Ton außer Goethe und Bürger Matthias Claudius in seinem schönen 'Abendlied', das bis heute ein wirklicher Volksbesitz geblieben ist, und Schubart mit seinem noch zu Arnims Zeiten vielgesungenen Kaplied 'Auf, auf, ihr Brüder, und seid stark'. Zur Propaganda für die neuentdeckte Dichtungsart war ihnen jede Gelegenheit willkomen. Vor allem trat das Drama in ihren Dienst. In Goethes 'Claudine von Villa Bella' wird die neue Bewegung von dem geniemäßigen Abenteurer Rugantino und dem alten Edelmann gefeiert. „Sogar typische Bühnenfiguren bilden sich. Die alten Großmütter kommen zu Ehren, da sie die lieben Volks- und Spinnstubenlieder, die alten Reime und Rätsel treu bewahren (Maler Müller, 'Das Nußkernen', vgl. 'Schafschur', Werke 1811, Bd. I, 234). In Lenz' 'Soldaten' 1776 kriecht die Alte mit der Brille auf der Nase, ahnungsvoll ein Volks-

[1]) Wenn Goethe in unsere Betrachtung nicht besonders hineingezogen wird, so geschieht das nicht, weil seine Bedeutung für die Wiederbelebung der Volksdichtung und ihr Fortwirken in der modernen Poesie gering geschätzt würde, sondern weil er der Bewegung keinen wesentlich neuen Anstoß gegeben hat. Er war unter den Stürmern und Drängern derjenige, der den reinsten Sinn für das schlichte Volkslied hatte, er war damals im Elsaß, von Herder angeregt, der erste vorbildliche Sammler, er hat sich von allen Dichtern der Zeit am tiefsten in seinem Schaffen von der Volksdichtung beeinflussen lassen, und er ist schließlich — auch hierin Generationen verbindend — der Schutzpatron von 'Des Knaben Wunderhorn' geworden. Aber wie sehr er auch das Leben seiner ganzen Epoche umspannte, er stand doch — wenigstens in den Jahren seiner Reife — jenseits der heftigen Bewegungen seiner Zeit. Was aber das einfache Vorhandensein seines Menschentums und seines Kunstwerks im geistigen Wandel der Jahre von 1770—1815 bedeutete, dies zu untersuchen und unter dem Gesichtspunkt unseres Problems zu betrachten, würde weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen.

[2]) Vgl. Lohre S. 2ff.

lied 'krächzend', durch die Stube" (Kircher, S. 27). Und in der 'Schafschur' (1775) zwingt nach einem langen Wortgefecht um die alten und neuen Lieder der alte pfälzische Bauer seine Tochter, die Volkslieder zu singen, die so alt und sackerlot! so wahr und kräftig sind, und fährt barsch drein: „Ich schlag dir den Kopf entzwei, wenn du mir nur noch ein Wörtchen wider die alten Lieder sagst" (Kircher, S. 28).

Daß das Volkslied selber aber auch in den Kreisen der Gebildeten damals wirklich gepflegt wurde, das zeigen uns einige Zeugnisse (Kircher, S. 31 ff.). In Lavaters Tagebuch zur Emser Reise (1774) steht unterm 21. Juni: „Noch sang uns Cornelia mit der Zither unvergleichlich alte Volkslieder".[1]) Auch Agnes Stolberg und Ernestine Voß singen diese simplen Lieder, und I. G. Jacobi empfiehlt in seiner 'Iris' (V, 129) gegen die beliebten italienischen Arien „denen herzlichen ungezwungenen Mädchen" ein Lieblingsstück unsrer Vorfahren. Es war die Ballade 'Es leuchten drei Sternen am Himmel'. Und der junge Goethe verlangt von allen Mädchen, die Gnade vor seinen Augen finden wollen, daß sie die von ihm gesammelten Volkslieder, die er wie einen Schatz mit sich trägt, lernen und singen.

In welchem Maße das Volkslied in diesen Jahren aber in weitere Kreise eingedrungen ist, und ob es wieder allgemeiner Besitz geworden ist, läßt sich schwer verfolgen. Deutlicher erkennen wir (Kircher, S. 35 ff.), daß „Volkspoesie" in den 70er Jahren ein Schlagwort war, das jedem jugendlichen Gegner des Rationalismus als Waffe dienen mußte, und das Dinge ausdrücken sollte, die dem Wesen des Volksliedes eigentlich fremd waren. Denn was bei Herder trotz des erlebnismäßigen Ursprungs doch noch vorwiegend Erkenntnis vom Wesen dieser überlieferten Dichtung gewesen war, nämlich der organische Ursprung und Charakter, das wurde jetzt zur Hauptforderung an die eigene Produktion. Das „Geschrei von Volksliedern", was zu Herders eigenem Leidwesen die jungen Genossen erhoben, war bloß noch ein Feldgeschrei für ihre eigenen Ideale. Volksmäßig dichten und dichten „wie die Natur" war ihnen gleichbedeutend, und so deckten sich bei ihnen die Sturm- und Drangtendenzen vollkommen mit dem Kampfruf für das Volkslied — eine Wendung, deren Keim ja schon deutlich bei Herder selber lag, und die doch den Sinn der Herderschen Konzeption des

---

[1]) Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. XVI, S. 281.



Organischen vollkommen zerstörte. Denn organische Schöpfungen kann man nicht mit bewußter Absicht hervorbringen. Da die Genies dies aber verlangten, kam in ihre Propaganda etwas Unklares und Falsches und damit in den Volksliedbegriff eine Verzerrung. Aber wenn man auch den Ertrag dieser Bewegung für die Klärung des ästhetischen Urteils gering werten muß, eine stark positive Seite hat sie doch gehabt. Das ist, wie schon oben angedeutet, die ganz neue Wertung des Volkes, die auch bei Herders Nachfolgern vorhanden war. Freilich war ihr Volksbegriff flacher als der Herders, und wenn Bürger einmal als Volk „die Kenner und bloßen Söhne der Natur“ bezeichnet und Cramer in einer Rezension der 'Lenore' in „dem Pöbel und den Meistern der Kunst“ das einzige zuständige Publikum für einen Dichter sieht, so mag das wohl für die Stimmung vieler der entsprechende Ausdruck gewesen sein. Man hatte die untersten Schichten gewissermaßen neu entdeckt, mit ihnen trieb man jetzt einen Kultus und lud allen Haß, den man in sich trug, auf die „hirnlose Mittelklasse“ und die unfähigen „Gelehrten“. Ein wirklich organisches Volksempfinden war dies noch nicht, aber die Sehnsucht, zu den fremderen Volksgenossen ein Band zu finden, aus der hochmütigen Einsamkeit heraus zur Gemeinschaft zu gelangen, stand dahinter. Das macht all die kleinen Züge, die uns erzählt werden, so rührend, etwa wie Bürger seine Balladen seiner Dienstmagd vorliest, und wie er für seine 'Lenore' um den Beifall des Dorfschulmeisters bangt, und wie er eine Tragödie plant, mit demselben Augenmerk, „was es bei der Ballade und dem Volksliede mir ist, daß es nämlich eben die Wirkung in der hölzernen Bude bei der Dorfschenke, als auf dem Hoftheater tue“. Oder wie die Hainbrüder glücklich sind über den Beifall des Casseler Grenadiers Dick, „der blos durch die Natur gelehrt, Verse, bisweilen sehr gute, macht“.[1])

Wie stark die Bewegung damals um sich griff, das zeigt sich deutlicher fast als an den direkten Zeugnissen an der Schärfe der Abwehr aus dem rationalistischen Lager.[2]) Schon 1773 spottete der Göttinger Historiker Schlözer mit Beziehung auf Herder über die „neue Rasse von Theologen“, die „galanten witzigen Herren, denen Volkslieder, die auf Straßen und Fischmärkten ertönen, so interessant wie Dogmatiken sind“. Und die Genies verständnislos

---

1) Vgl. Briefe an Voß, I, 89 — Kircher, S. 26.

2) Vgl. Kircher, S. 45 ff.

parodierend führt Nicolai 1775 in seinen 'Freuden des jungen Werthers' ein „junges Kerlchen" ein, „leicht und lüftig, hatt' allerlei gelesen, schwätzte drob kreuz und quer, und plaudert viel, neust' aufgebrachtermaßen vom ersten Wurfe, von Volksliedern, und von historischen Schauspielen ..." Nicolais wuchtigster Schlag aber fiel erst 1777, nachdem im Jahre 1776 Bürgers 'Herzensausguß über Volkspoesie. Aus Daniel Wunderlichs Buch' veröffentlicht worden war. Gegen ihn und Herder, die beiden Stimmführer der Bewegung, war diese tolle, aber sehr geschickte Parodie gerichtet. „Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicher Volckslieder, lustigerr Reyen unndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe"[1]) nannte er sie mit deutlicher Anspielung auf Bürgers 'Daniel Wunderlich". Es war eine Mischung von guten, echten Volksliedern und gemeinen Gassenliedern, die bestimmt war, die überschwängliche Volksliedbegeisterung der Zeitgenossen zu dämpfen und das Ansehen der Stürmer und Dränger gründlich zu erschüttern. Sie wurde eingeleitet durch eine Vorrede des angeblichen Schusters Daniel Seuberlich, in der Nicolai mit schärfster Satire die rückhaltlosen Verehrer der Volkspoesie verhöhnte. Was er treffen wollte, war vor allem das Sturm- und Drangmäßige in der Propaganda, das seinem Lebensgefühl vollkommen unzugänglich war. Er will „unsern seinwollenden Genies, die allerlei Unfug treiben, einen kleinen Zwick in die Ohren" geben (Bolte III, S. 12), schreibt er wie ein Schulmeister an Justus Möser. Und er, der sich durch die Kraftgenies in die Enge getrieben fühlt, will „einige der Toren, die jetzt tun, als ob alle Weisheit und Gelehrsamkeit nicht eines bischen Mutterwitzes (das sie Genie taufen) und alle Poesie nicht der Lieder der Tiroler und Hechelträger wert wäre, womöglich klug machen, oder diesen Herren, welche wähnen, es dürfe sich niemand an sie wagen, gerade in die Zähne zu lachen" (5. Juni 1777 an Lessing, Bolte III, S. 15). Nicht daß er dem Volkslied selbst absolut feindlich gewesen wäre. Dadurch, daß er seinen Texten Melodien beigab, teils die echten, teils von Reichardt oder ihm selbst geschaffene, sorgte er dafür, daß die deutschen Mädchen „unser' Frewleyn", wie „daz tugentsame Frewleyn Yris[2]) schon

[1]) Neudruck von Bolte mit einem Nachwort, 3 Teile, Weimar 1918.
[2]) Jacobis 'Iris' V, S. 131, 1776.

bytterliche Klage furen tuet", — nicht „weytersz" nur „welsche Arien" singen (Bolte I, S. 24). Gebler gegenüber spricht er (Bolte III, S. 11) von „lauter wahren Volksliedern" und sagt, er habe, „auch geflissentlich schlechte unter gute gemischt". In einem Brief an Möser von 1776 (Bolte III, S. 12), den er um osnabrückische und westfälische Volkslieder bittet, gibt er als die eine Hälfte seiner Absicht an, „auch solche Volkslieder aus der Dunkelheit zu ziehen, die wahre Naivität haben". Und Lessing gegenüber rühmt er sich sogar (Bolte III, S. 15), er habe sich „freilich ein heimliches Vergnügen gemacht, einige schöne Stücke zuerst ans Licht zu bringen", ein Verdienst, das man ihm tatsächlich nicht absprechen kann, und das die späteren Sammler der Romantik, die nicht mehr im Kampf der Genieperiode standen, rückhaltlos anerkannt haben. —

Gerade an Nicolais Stellung zur Volksliedbewegung wird ihre Eigenart deutlich. Die Genies hatten aus einem neuen Lebensgefühl heraus eine Gruppe von Dichtungen als „Volkslieder" erfaßt, und diese hatten ihnen im Kampf für ihr neues Lebensideal als Mittel dienen müssen. Dabei haben sie natürlicherweise das „Volkslied" vorwiegend von einer Seite gesehen und vor allem diese geschätzt, nämlich das leidenschaftlich Bewegte, „Aufruhr und Gewimmel", wie Bürger sagte. Doch das Volkslied selbst gewann in ihrer Agitation Leben und begann auch außerhalb des Kreises, in dem es entdeckt und neu erweckt worden war, durch sich selbst zu wirken und sich dienstbare Freunde zu werben, so den „Torwächter der Aufklärung" Nicolai selber, so auch Biester, den Mitarbeiter der Allgemeinen Deutschen Bibliothek. Und z. B. Leonhard Wächter,[1]) ein jüngerer Verehrer Bürgers, der seiner geistigen Art nach noch durchaus Aufklärer war, hat zum erstenmal — ähnlich wie später Brentano — Volkslieder in seine Romane verflochten. Nicolai berührte sich in der Erkenntnis des schlichten Charakters der Volkslieder, in der er dem Sturm und Drang voraus war, mit den Romantikern, die auch gerade die „ehrbaren, bescheidenen Handwerkerlieder" schätzten, freilich ohne jene Beimischung von Spießbürgerlichem, die diese Schätzung bei Nicolai hat. Er sah deutlich, daß den Volksliedern durch die Vermengung mit den Sturm- und Drangtendenzen Unrecht geschah. Es war ihm auch

---

[1]) Siehe W. Pantenius, Das Mittelalter in Leonhard Wächters Romanen, Kösters Probefahrten IV, 1904.

klar, daß man, um wirkliche Volkslieder in seinem Sinne zu schaffen, selbst volksmäßig leben und volksmäßig sein muß, und daß man nicht mit bewußter Absicht, wie viele Stürmer und Dränger es versuchten, plötzlich ein Volksdichter werden kann (Vorrede Bolte I, 13 ff.). Gleichzeitig sieht er aber auch wie Arnim, daß der Unterschied zwischen Volkspoesie und Kunstpoesie, oder wie man damals sagte, zwischen „Poeterey" und „Versmacherkunst" doch kein organischer ist. „Ist meyneß dunckens ynn Volckslidern weyter keyn Zauber, denn dz sie dem Volcke stetig liben, sintemal s' furs Volck grad recht sind" (Bolte I, 22). Allerdings hält er im Gegensatz zu Arnim im Grunde alle Kunst für „Versmacherkunst" und nicht wie der Romantiker für „Poeterey".

Auch dies hat Nicolai gefühlt, daß bei seinen Gegnern mit der Liebe zum Volkslied das Bewußtsein einer engeren Zusammengehörigkeit der verschiedenen Volksschichten fest verknüpft war. Dagegen richtet sich sein Spott gleich im Eingang der Vorrede, wo Gabriel Wunderlich klagt, bei „den liben Alten" sei es besser gewesen. „In Zeyten, da ein dapferer Feldhauptmann den Pflugk zu treyben, und Fürstenkinder zu spynnen unndt zu weben eyn feyn Beliben trugen, geschah es furbas, dz eben derselbig Mann, one Spot, zugleich der Gesetzgeber, unndt der Poet, ja auch der Schuster seynes Stammes war" (Bolte I, S. 1 ff.). Wenn er immer wieder betont, daß den vornehmen Gelehrten, dessen ganze Lebensweise eine andere sei, das Lied des Handwerksburschen als eine niedere Stufe der Poesie eigentlich gar nichts angehe, so zeigt er damit, daß er es nicht erfassen konnte, daß die Stürmer und Dränger eben eine allen gemeinsame, tiefere Schicht des Menschlichen entdeckt hatten. Ihm blieb die Trennung der Stände eine unverrückbare Tatsache, und die „furnembnn unndt gelarten Leutt'", deren Sache er verfocht, blieben in seinen Augen dem Volk, den „Handwerckspurschen und Kesselflickern" unendlich überlegen. Lessing, sein Freund, der selbst nicht ohne Interesse für die Volksdichtung war, vermochte feiner zu unterscheiden als er. Er warf Nicolai vor, daß es ihm mit seinem Almanach doch nur „auf Vermengung des Pöbels mit dem Volke" ankäme (Bolte III, 16), wodurch die Apostel des Volksliedes herabgesetzt werden sollten. Lessing erkannte damit Nicolais Absicht sehr genau. Aber eben darin lag ja die Überlegenheit der neuen Generation, daß sie begann, zwischen Pöbel und Volk zu unterscheiden. Das gerade kommt in

der Volksdichtungsbewegung zum Ausdruck, und dies Unterscheidungsvermögen wächst in Verbindung mit ihr.[1])

IV.

Es ist aber nicht so gewesen, daß nur die Aufklärer von dem neuen Gute, das die Genies erobert hatten, nämlich dem Volkslied, das was ihnen genehm war, sich angeeignet hätten; die Stürmer und Dränger ihrerseits trugen, unbewußt freilich, in ihrer geistigen Welt Elemente der Aufklärung. Selbst in dem, was im Zentrum ihres Lebensgefühls stand, in ihrem Verhältnis zum Volk, nisteten sich solche Elemente ein. Bei keinem von ihnen tritt einerseits dies, andererseits die Vermischung der eignen Tendenzen des Originalgenies mit der Liebe zum echten Volkslied charakteristischer hervor als bei Gottfried August Bürger. Darum sei ihm, dem neben Herder auch die größte Bedeutung in der Bewegung zukommt, noch eine besondere Betrachtung gewidmet.

Seit Bürger[2]) die Percyschen Balladen kannte, hatte er sich von der konventionellen Dichtung des 18. Jahrhunderts losgelöst, war aber noch nicht zu einer vollen Klärung seiner Gedanken gekommen. Da erschien Herders Ossianaufsatz und wirkte auf ihn wie eine Offenbarung und Bestätigung dessen, was er seit langem in sich trug. Öffentlich hat er seine Ansichten erst 1776 in dem im 'Deutschen Museum' gedruckten 'Herzensausguß über Volkspoesie' geäußert. Was dieser enthielt, waren Herders Ideen in einer stark Bürgerischen Umprägung. Unmerklich wurde aus der Verkündigung der Volksdichtung die Forderung der Popularität, die für jeden Dichter gelten sollte. Diese bildet auch den Kernpunkt der beiden anderen Dokumente, die für sein Verhältnis zum Volk und zu seiner Dichtung aufschlußreich sind, der beiden Vorreden zu den Gedichten von 1778 und 1789. Bei ihm ist ganz offenbar nicht eine neue ästhetische Einsicht, sondern die elementare Sehnsucht nach einer neuen Gemeinsamkeit mit den Menschen der niederen Volksschichten das Treibende in seinem Kampf um „Volkspoesie“ gewesen. Sein Begriff von Volkspoesie aber ist noch merk-

---

[1]) Vgl. Görres' Vorrede zu den 'Teutschen Volksbüchern' von 1807, S. 5.

[2]) 'Herzensausguß über Volkspoesie' 1776, S. W. 1835, S. 319 ff. Vorrede zur ersten Auflage der Gedichte, 1778, S. W., S. 323 ff. Vorrede zur zweiten Auflage der Gedichte, 1789, S. W., S. 326 ff. 'Von der Popularität in der Poesie' S. W., S. 333 ff.

würdig unklar. Bei ihm vereinigte sich nicht wie bei Herder mit dem neuen Lebensgefühl die Energie des wissenschaftlichen Geistes, die alle Erscheinungen des geistigen Lebens bis zu ihrem dunklen Ursprung zu verfolgen strebte, und die bei der Dichtkunst bis zum unbewußten Schaffen der Natur vordrang. Darum konnte Bürger von sich aus nicht wie Herder zur Konzeption des Organischen in der Volksdichtung kommen. Er besaß aber einen starken Instinkt für alles Urwüchsige; der lag in seiner Bauernnatur begründet und war deshalb stärker und zugleich undisziplinierter als der Herders. Trotzdem aber war seine Bildung noch durchaus die des 18. Jahrhunderts, und auch die ihm eigene Einsicht in das Wesen der Dichtkunst blieb teilweise gefesselt vom Denken der versinkenden Epoche. Das hinderte nicht, daß auch in ihm wichtige neue Erkenntnisse zum Durchbruch kamen. Auch er hat gesehen, daß die Dichtkunst eine „allgemein menschliche Kunst“ ist, auf die nicht nur Weise oder Gelehrte ein Anrecht haben. Mit Freuden ergriff er die alten Volkslieder, die er auf der Bleiche, in der Spinnstube oder unter der Dorflinde von Gelliehausen am Feierabend erklingen hörte (S. W. S. 320), als wahre Poesie, und die englischen Balladen und Romanzen, unter denen er mit großer Sicherheit gerade das alte Volksgut herausspürte und übersetzte[1]), sind ihm der Inbegriff der Dichtkunst, „lebendiger Odem, der über aller Menschen Herzen und Sinnen hinweht! Odem Gottes, der vom Schlaf und Tod aufweckt“ (S. 321). Zugleich aber sah er den engen Zusammenhang zwischen diesen Volksliedern und der Nation. Sie waren ihm „wahre Ausgüsse einheimischer Natur“ (S. 320) und sollten sein „verdaulich und nährend fürs ganze Volk“ (S. 321). Aber er zog daraus nicht den Schluß, daß man dem Volk sein Singen erhalten solle um des Volkes willen, wie es Arnim später tat.[2]) Eine Sammlung soll nach Bürger nur „für die einsichtsvolle Kunst“ „eine reiche Fundgrube sein“ (S. 321). Auch den Schluß zog er nicht, daß der Dichter, dessen Schuld gegenüber dem Publikum er wohl erkannte, als Mensch zuerst ein neues Verhältnis zum Volk finden müsse, um selber wieder ein lebendiger Teil des Volkes zu werden. Der Schritt wäre wohl zu groß gewesen für seine Zeit. Der Dichter bleibt ihm wie der Auf-

---

[1]) Siehe Lohre, S. 5ff.

[2]) Vgl. Arnims Aufsatz 'Von Volksliedern', Originalausgabe von 'Des Knaben Wunderhorn' III.

klärung zünftig vom Volk geschieden — aber es wird etwas Neues von ihm verlangt, nämlich daß er „fürs Volk" dichte. „Popularität" wird zum „Siegel der Vollkommenheit" (S. 328) aller Dichtung. In diese Forderung „fürs Volk" mischt sich ein Rest der volksbeglückenden Neigung des philanthropischen Jahrhunderts, in dem Gleim seine 'Lieder für das Volk' gedichtet hatte, und in dem Voß, der auch in seiner Göttinger Sturm- und Drangzeit schon die Anlage zum späteren Aufklärer besaß, „Landdichter" beim Markgrafen von Baden werden wollte, um durch seine besseren Gesänge das Volk zu veredeln. Allerdings lag Bürger das engherzig Moralisierende dieser Tendenz fern. So zeigt hier die Volksdichtungsbewegung (um es noch einmal zu betonen) bei Bürger ganz deutlich ihr doppeltes Gesicht: einmal handelt es sich um das echte Volkslied und sodann um die eigene Dichtung, die in einem anderen Sinne Volkspoesie, d. h. volkstümlich werden soll. Das haben die meisten Forscher, so auch Lohre, nicht klar geschieden. Man hat Bürger dies Trachten nach Popularität bitter verdacht, und doch zeigt sich gerade hierin das Positive der ganzen Bewegung besonders deutlich, denn es entsprang seiner Sehnsucht, aus der Isoliertheit des Dichters, der in der engen Bildungsschicht, der er angehörte, gebunden blieb, herauszukommen, alle zu umfassen und von allen getragen zu werden. Und das, was er unter Popularität verstand, schien ihm, dem subjektivsten unter den Göttingern, der einzige Weg aus dieser Enge. Die Erkenntnis war ihm aufgegangen, daß der Dichter nichts ist ohne das Volk. So sagt auch Herder in seinem Aufsatz 'Von Ähnlichkeit . . .' von 1777, in dem Kircher wohl mit Recht eine Rückwirkung Bürgerscher Gedanken zu erkennen glaubt: „Und doch bleibt's immer und ewig, daß der Teil von Literatur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig sein muß, oder es ist klassische Luftblase. Doch bleibt's immer und ewig, daß wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke" (IX, 529). Freilich, was Bürger, dem Stürmer und Dränger, da als Volk erschien, war einseitig gesehen. Er suchte zwar nicht so phantastisch wie Rousseau hier reine Natur. Aber „Phantasie und Fühlbarkeit" fand er hier und nur hier verkörpert, denn auch die Gegenseite: die Gebildeten, wurden einseitig gesehen, als nur vom Verstand und der Konvention beherrscht. Sein Volksbegriff ist aber keineswegs eindeutig. Bürger war kein scharfer Denker, dem es auf klares, begriffliches Erfassen ankam. Bald

meint er mit dem Namen Volk die Gesamtheit der Nichtgelehrten, die „Söhne der Natur“, bald vereinigt der Begriff alle Merkmale, „worin ungefähr alle oder doch die ansehnlichsten Klassen übereinkommen“ (S. 328), jedenfalls ist unter Volk „mit nichten der Pöbel allein“ zu verstehen (S. 324). Es spricht daraus im ganzen aber doch wie bei Herder die neue Wertung der Volksgenossen, die Anerkennung des Menschentums in jedem, auch in den niederen Ständen, die Stimmung des Vorabends der französischen Revolution.

Dieselbe Unklarheit wie beim Volksbegriff zeigt sich auch in Bürgers Auffassung vom Wesen der Dichtkunst. Denn in seiner Forderung, daß alle Kunst, auch die „höhere Lyrik“ volksmäßig sein (S. 321) und „auf dem Markt des Lebens“ wirken müsse, und andererseits in seiner Behauptung, daß alle großen Dichter bisher Volksdichter in diesem Sinne gewesen seien, liegt ein großer Irrtum und die Verneinung aller hohen Kunst. Er sah wohl mit Recht, daß das Kunstleben niemals die Fühlung mit dem Volke verlieren darf, wie es im 18. Jahrhundert geschehen war, aber er verkannte, daß es zum Wesen der Kunst gehört, immer von neuem Blüten zu treiben, zu deren vollem Verständnis nicht jeder schlechthin, weder „die Dame am Putztisch“ noch „die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche“ (S. 320) gelangen kann. Daß es eine Dichtung gibt, die es gar nicht nötig hat, nach Beifall und Verständnis der Zeitgenossen zu fragen, weil sie in sich selbst ihr Daseinsrecht trägt.

V.

Diese Verkennung der hohen Kunst ist der Punkt, der Schillers Opposition weckte. Er hat 1791 eine Rezension ‘Über Bürgers Gedichte’ geschrieben, die nicht nur den Dichter und sein Popularitätsideal, sondern zugleich den Menschen angriff, und die Bürger innerlich vernichtet hat. Sie ist typisch für die Haltung des Klassikers Schiller gegenüber der Bewegung, die ihm nur in der Bürgerschen Färbung entgegentrat. Im Gegensatz zu Goethe und Herder, die ganz in sie eingetaucht sind, hat er starke unmittelbare Berührung von ihr nie erfahren, und er hat auch offenbar keine Kenntnis der echten Volksdichtung besessen; daraus ist sein extremer Standpunkt mit zu erklären.

Wie bei Bürger, so steht auch bei Schiller die Frage nach der Poesie, ihrem Wesen und ihren Aufgaben im Mittelpunkt des Denkens. Aber das ist der Unterschied, daß die Dichtkunst nicht

ein schönes, mehr oder weniger erlernbares [...] Ihm handelt wie für das 18. Jahrhundert und teilweise auch no[...] sondern daß die Kunst überhaupt bei Schiller eine ganz neue Würde bekommen hat, daß sie die letzten Fragen der Menschheit lösen soll und auf einer Linie steht mit der Religion. Um diese priesterliche Würde der Kunst ringt Schiller sein ganzes Leben hindurch, und von hier aus findet er, seiner philosophischen Anlage entsprechend, den Weg zur „Totalität". — Schönheit als Freiheit in der Erscheinung umfaßt alle menschlichen Kräfte. Dies ist die philosophische Grundlage auch für die Bürgerkritik. Darum muß er eine Dichtung als einseitig ablehnen, die nur aus Empfindung und Phantasie entspringen soll, und an der die Verstandeskräfte unbeteiligt sein sollen. Ferner lag für ihn ja gerade in der Form diese Vereinigung der im Leben getrennt wirkenden Kräfte und also eigentlich das Wesen der Kunst. Bürger aber und mit ihm die Volksliedfreunde der Genieperiode verachteten alle Form, weil sie ihnen nur als klassizistischer Regelzwang bekannt war. Sie priesen ja an der Volksdichtung vor allem, daß sie unmittelbar durch die dargestellten Leidenschaften und Handlungen selbst an unsere Seele rühre, und sie suchten das in der eigenen Kunst nachzuahmen. Aber gerade, daß sie dem Erlebnis zu nahe, daß die Stimmung zu persönlich ist, stößt Schiller an Bürgers Gedichten ab. „Selbst in Gedichten" — heißt es in der Rezension (Saec. Ausg. XVI, 239 ff.) — „von denen man zu sagen pflegt, daß die Liebe, die Freundschaft usw. selbst dem Dichter den Pinsel geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität los zu wickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbsttätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt." Der Mensch Bürger beweist ihm durch seine Gedichte einen Mangel an innerer Freiheit. Sein Ideal des Volksdichters, das der eigenen dichterischen Leistung entspricht, ist daher in Schillers Augen gänzlich unzureichend. Er konnte nur auf spekulativem Wege zur Idee eines Volksdichters kommen.[1]) Seine Aufgabe hielt Schiller für die denkbar schwerste, nämlich den größten Anforderungen der hohen Kunst ganz zu genügen und zugleich „der aufgeklärte, verfeinerte Wortführer der

---

[1]) Vgl. Bd. 16, S. 230 ff.

meint er mit dem N[illegible]) zu sein. Dies vermag er nur, wenn er die [illegible] [illegible]onere Stufe der Menschlichkeit erreicht hat und zwar — durch Bildung. Auf die geistige und sittliche Vollkommenheit des Dichters kommt es allein an, für den Volksdichter wie für den Dichter überhaupt.

Das empirische Volk wie die Probleme des empirischen Lebens liegen damals, nachdem Schiller seine revolutionären Jugendjahre überwunden hatte und der Glaube an die nationale Aufgabe der „Schaubühne als moralische Anstalt“ ihn nicht mehr beherrschte, sehr außerhalb seines Gedankenkreises. Er nimmt die Kluft, die in seinem Zeitalter einerseits durch „Aufklärung der Begriffe“ und die damit eng verbundene „sittliche Veredlung“ und andererseits durch die höfisch-gesellschaftliche Bildung, die „Konvention“, zwischen „der Auswahl einer Nation und der Masse“ (S. 230) entstanden ist, als eine Tatsache, ein Schicksal. Nur die „Auswahl einer Nation“ kommt nach Schillers damaligem Urteil für den Dichter eigentlich in Betracht. Aber die Idee eines organischen, alle umfassenden Volkslebens, die so viele seiner Zeitgenossen begeisterte, war auch in ihm nicht tot. Er aber sah sie — wie nach ihm Hölderlin und Hegel — verkörpert in der idealen Ferne des griechischen Altertums, in der Zeit, wo mit der „noch nicht entgötterten Natur“ auch die ganze Nation beseelt war. Durch diese Projektion in die Antike löste sich die Idee los von dem Empfinden für das nationale Volkstum, das ursprünglich so fest damit verbunden gewesen war, und sie verlor damit die Lebenswärme. Die Forderungen, die Schiller in der Bürger-Rezension an den wahren Dichter schlechthin stellt, sind die gleichen, die er später — nachdem seine Freundschaft mit Goethe geschlossen war — an den sentimentalischen Dichter allein stellt. „Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein“, sagt er, „als daß es der reine vollendete Ausdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes ist“ (S. 228). Oder an einer anderen Stelle der Rezension: „Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine — (nämlich: „zur reinsten, herrlichsten Menschheit“ hinaufgeläuterte) — Individualität“ (S. 228). Noch hat sich ihm 1791 der Wert des Naiven in der Dichtkunst, von dem aus auch er ein theoretisches Verhältnis zur Volksdichtung hätte finden können, nicht erschlossen. Und noch ist er nicht der Dichter des ‘Wilhelm Tell’, der die deutsche Volksseele und

ihre Bedürfnisse verstand wie kaum ein ana[illegible] handelt und dem es in dieser Dichtung gelungen ist, trotz sei[illegible] Berührung mit dem Volk selbst, ein wirkliches Volksdrama zu schaffen.

Bei der Betrachtung Bürgers einerseits und Schillers andererseits gewinnt man den Eindruck, daß sich der Begriff einer Volksdichtung mit dem einer hohen, sich ihrer Würde voll bewußten Kunst nicht vereinigen läßt ohne die Konstruktion eines den Ursprung des dichterischen Schaffens berührenden Dualismus. Bürger erkennt nur Volksdichtung an und wird dabei der hohen Kunst nicht gerecht, Schiller dagegen erkennt in der Bürgerrezension nur „idealisierende“ Kunst an und läßt so der schlichten Volksdichtung sowie aller naiven Dichtung keinen Raum. Schon Herder unterscheidet im Ossianaufsatz, wenn auch nicht sehr nachdrücklich und scharf, zwischen Naturpoesie und Kunstpoesie. Die Schlegels entwickeln den Dualismus, den Schiller mit der Antithese: naiv und sentimentalisch ausdrückt, in verschiedenen Stadien weiter zu antik und modern, objektiv und subjektiv, klassisch und romantisch; und bei Friedrich Schlegel[1]) deckt sich zeitweise der Begriff der antiken Poesie mit Naturpoesie, während A. W. Schlegel daneben die Antithese: Volkspoesie und Kunstpoesie — als besondere Kategorien setzt, ohne diese gewaltsam zu handhaben. Die Grimms[2]) haben den „romantischen Dualismus“ von Naturpoesie und Kunstpoesie wieder mehr im Herderschen Sinne gefaßt und bis zur Vollendung entwickelt, so daß er allmählich erstarren mußte. Arnim[2]) allein hat neben Goethe[3]) bei völlig klarer Einsicht in die Verschiedenheit der volkstümlichen und der hohen Poesie ein Organ für den einheitlichen Lebensfaden gehabt, der durch beide geht, und er kommt daher durch die Fülle seines natürlichen Menschentums dem Verständnis dessen, was auch uns heute noch Volkspoesie bedeutet, am nächsten. Denn uns ist ja nicht mehr wie Herder oder den Grimms und zu Anfang auch A. W. Schlegel die mystische Entstehung der Volks- oder Naturpoesie innerhalb des geheimnisvoll schaffenden Volksganzen ein entscheidendes Merkmal der Volkspoesie, sondern allein die Art ihres Fortlebens im Volke.

---

[1]) Siehe 'Über das Studium der griechischen Poesie'. S. W. V, S. 21 ff.

[2]) Siehe Steig 'Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm' 1904, S. 116 ff.

[3]) Siehe 'Dichtung und Wahrheit' X. Buch und Wunderhorn-Rezension.

meint er mit dem

VI.

August Wilhelm Schlegel fehlten die starken Instinkte, die wie bei Bürger sein Verhältnis zur Volkspoesie hätten bestimmen können, aber er war ein großer Kritiker. Wie er dem ganzen 19. Jahrhundert das wirkliche Verständnis Shakespeares erschlossen hat,[1]) so steht er auch im Verständnis der ästhetischen Eigentümlichkeiten der Volkspoesie, besonders der Romanze, vor Uhland einzig da, denn ihm trübte keine Leidenschaft den betrachtenden Blick wie den Stürmern und Drängern und keine hoffnungsvolle Sehnsucht wie den jüngeren Romantikern. In seinem Aufsatz über Bürger von 1800[2]) hat er im Zusammenhang mit der kritischen Würdigung dieses Dichters seine Auffassung der Volkspoesie, im besonderen der volkstümlichen Romanze und Ballade ausgesprochen. Kennzeichnend für sein feines ästhetisches Verständnis, in dem er Schiller weit übertrifft, ist, was er dort (S. 20ff.) über die „alten Romanzen“ sagt: Die Darstellung ist in ihnen „überhaupt summarisch und abgerissen: manchmal zählt sie Tatsachen und Namen chronikmäßig auf; aber nie ist sie bemüht, auch das Wunderbarste vorzubereiten, noch läßt sie sich mit Entwickelung der Triebfedern ein. Jenes beglaubigt, und dieses bringt, da nichts mit klügelnder Willkür erfunden, sondern alles mit der reinsten und kindlichsten Anschauung aufgefaßt ist, einen ahndungsvollen Unzusammenhang hervor, der uns mit unaussprechlichem Zauber festhält. Keine Rhetorik im Ausdruck der Leidenschaften, bei deren fast schüchterner Andeutung die rege Handlung um so gewaltiger trifft. Überhaupt wird man niemals mit der Schilderung der Gegenstände überteuert, wenn ich so sagen darf: die Sache gibt sich selbst ohne Anspruch und Bewußtsein, und nirgends ist eine Richtung auf den Effekt wahrzunehmen.“ Mit dieser Charakteristik trifft er nicht nur das Wesen der volkstümlichen Romanze, sondern mit geringen Einschränkungen den Stil der Volksdichtung überhaupt. Das sichere ästhetische Gefühl, das aus dieser Auffassung spricht, machte ihn auch empfindlich gegen Bürgers Stillosigkeiten. Er erkannte klar, einmal, was sich von Aufklärungstendenzen in dessen Popularitätsideal eingeschoben hatte, und auch, welche Sturm- und Drangeigentümlichkeiten seine Ideen von Volkspoesie getrübt hatten. Das absichtsvolle Dichten „für das Volk“ lehnt er ebenso ab wie Bürgers

---

[1]) Vgl. Gundolf, 'Shakespeare und der deutsche Geist', S. 324ff.

[2]) 'Bürger' 1800, 'Kritische Schriften' 1828, Teil II, S. 1ff.

Vergröberungen des zarten Volksliedtones (S. 28 ff.). Ihm handelt es sich, wenn er von Volkspoesie spricht, nicht mehr um eine eigene volkstümliche Dichtung, sondern nur um die echte alte Volksdichtung, eine Dichtung, in der „dem sorglos bildenden Triebe gelang, wozu nur der absichtsvolle Meister zurückkehrt: mit den unscheinbarsten Mitteln das Größte auszurichten" (S. 21). „Mit einer Art Vergnügen" betrachtet er „diese Naturerzeugnisse" . . . wie „Skizzen . . ., wo man gleichsam die Grundanschauung eines großen und reichen Kunstwerks in wenigen geistvollen Strichen vor sich hat" (S. 21). — Er hat einen viel sichereren Blick für das, was wirklich Volkspoesie ist, als Herder und Bürger. Zum erstenmal trennt er[1]) von den Volksliedern, „die das Volk gewissermaßen selbst gedichtet hat" (S. 50), das Nibelungenlied, Homer und Shakespeare und auch die Minnelieder als Schöpfungen eines bewußten Kunstverstandes klar ab. Daher gelangt er in der ästhetischen Würdigung der eigentlichen Volkspoesie viel weiter als jene anderen. So wenig er in dem Kampf um das Recht der Sinnlichkeit in der Poesie gegen die Herrschaft des Verstandes steht, so wenig braucht er jetzt noch Formlosigkeit gegen Regelzwang zu verteidigen. Ihm ist vielmehr im Anschluß an Schiller erst die ganze Bedeutung der äußeren wie der inneren Form jedes Kunstwerks aufgegangen, auch des Volksliedes. So spricht er von der „Einheit und Unteilbarkeit" jedes wahren Gedichtes, an die die meisten keinen Glauben und von dessen „organischer Entstehung" sie nicht den mindesten Begriff haben, „weil es ihnen an Fähigkeit und Übung gebricht, es als G a n z e s zu betrachten" (S. 63). Allerdings scheint es zweifelhaft, ob A. W. Schlegel die Bedeutung des „Zersingens" für die Formung des Volksliedes sah. Aber wichtig ist vor allem, daß er in der Form, in der es lebt, einen einheitlichen Stil erkannte, wie in der Form jedes Kunstwerkes. Er hat hier eine Höhe der theoretischen Erkenntnis erreicht, wie wenige in seiner Zeit, und Arnim z. B. mit seiner willkürlichen Behandlung der überlieferten Texte blieb darin weit hinter ihm zurück. Aber bei Arnim lag der Schwerpunkt ja im Leben — auf die Lebensfähigkeit der Lieder in seiner Zeit kam es ihm allein an — und nicht wie bei A. W. Schlegel in der ästhetischen Erkenntnis überhaupt. Was in dieser über Schiller hinausging, die Einsicht in das Organische der Form, das besaß Schlegel in Übereinstimmung mit Goethe und mit Herder. Aber

[1]) Vgl. zu dem ganzen Abschnitt über Schlegel auch die Berliner Vorlesungen von 1801—1804.

der große Unterschied gegen Herder besteht darin, daß diese Einsicht bei Schlegel eben nur eine Einsicht war, eine ästhetische Erkenntnis, und kein neues Lebensgefühl wie bei der Generation des Sturms und Drangs und bei den jüngeren Romantikern. Außerhalb des Ästhetischen fehlte A. W. Schlegel das organische Bewußtsein Herders. Er besaß nicht die Sehnsucht nach einer neuen Volksgemeinschaft, dazu war er zu sehr Aristokrat — und er sah auch nicht im Volk ein organisches Ganzes mit gleichwertigen Gliedern. Das Volk zerfiel ihm wie Schiller in zwei Teile. „Die an wissenschaftlicher und konventioneller Bildung teilnehmenden und die davon ausgeschlossenen Stände" bleiben auch für ihn „gänzlich" getrennt (S. 13), und der Dichter soll sich — so sagt er im bezug auf Bürger — mit der tieferen Wirkung auf jene begnügen. Darum sind ihm auch die Volkslieder, deren ursprünglichen Zusammenhang mit dem Volksganzen er wohl erkennt — „deren Dichter gewissermaßen das Volk im ganzen war" (S. 19) — doch nicht ein geliebtes, gemeinsames Gut, auf das alle ein Anrecht haben, sondern er steht ihnen ganz objektiv betrachtend gegenüber wie jedem anderen literarischen Erzeugnis. „Ein gebildetes Zeitalter betrachtet diese Naturerzeugnisse mit einer Art von Vergnügen, wie es Kenner der Malerei an leichten Skizzen und hingeworfenen Gedanken finden" (S. 21). Sein Interesse an der Volksdichtung ordnet sich ein in den Rahmen seiner universalhistorisch-literarischen Interessen.

Wie sein Bruder ist er ganz und gar Bildungsmensch. „Universalität der Bildung ist für uns der einzige Rückweg zur Natur", sagt er in den Berliner Vorlesungen, und am gleichen Ort: „Weit entfernt, daß wir die Gelehrsamkeit für entbehrlich achten sollen, ziemt es uns, ganz unersättlich darin zu sein." Die Brüder Schlegel sind es, die das Erbe Goethes und Schillers zu einer großen geistigen Tradition zu gestalten beginnen, und sie sind stolz auf ihren Bildungsbesitz. Obgleich diese Stimmung bei ihnen eine ganz andere Berechtigung hat, berühren sie sich doch darin mit den hochmütigen Gelehrten der Aufklärung, gegen die sich die Volksdichtungs*bewegung* seit ihrem Ursprung richtete. So gehört A. W. Schlegel, wenn er auch einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis des ästhetischen Charakters der Volksdichtung und ihres Unterschiedes von der Kunstdichtung geliefert hat, und wenn er auch das Interesse für sie durch seine Vorlesungen befruchtet hat, in den Strom der Bewegung nicht hinein.

VII.

Ich bin hiermit am Ende der Betrachtung der ersten großen Welle der Volksdichtungsbewegung angelangt. Will man zusammenfassend das Verhältnis der Generation des Sturmes und Dranges zur Volkspoesie und zum Volke selbst darstellen, so wird man Ergebnisse weiterer Untersuchungen über die Volksdichtungsbewegung in der Romantik vorweg nehmen müssen. Denn nur im Vergleich der beiden Epochen tritt ihr innerer Zusammenhang und Gegensatz und damit das Charakteristische einer jeden von ihnen deutlich hervor.

So offensichtlich eine Linie von Herders „singender Natur“ des Volkes zu Grimm-Savignys romantischer Theorie vom unbewußt schaffenden Volksgeist hinführt, so deutlich trennt ein Gegensatz die beiden Perioden. Herder und seine Generation sind ganz erfüllt vom Pathos des Vorabends der französischen Revolution. Ihre Begeisterung für das Volk trägt Rousseausche Färbung, sie entspringt aus einem Gegensatz gegen die Kultur (d. h. allerdings die Kultur ihrer Zeit), und sie verehren in der ungebrochenen „sinnlichen Natur“ des ungebildeten Mannes wie des Wilden neben der Kraft die Kulturlosigkeit. Kulturlosigkeit ist ihnen aber nicht gleichbedeutend mit Roheit, sondern sie ist für sie (von Männern wie Heinse und Jacobi ist hier abgesehen) wie für Rousseau ein höherer, gottähnlicherer Menschenzustand.[1]) Daher sind sie überzeugt von der ursprünglichen produktiven Kraft des Menschen, auch in der Gegenwart, einerlei welchen Standes, sofern er nur nicht der schädigenden Einwirkung der Kultur unterlegen und der Natur entfremdet ist. In ihrem Naturzustand nämlich besitzt die Menschheit — nach dem Glauben dieser Generation — in uneingeschränktem Maße die Gabe des Gesanges. Und was als Naturpoesie oder Volkspoesie zu uns gelangt ist und unter dem einfachen Volke fortlebt, ist uns ein Zeugnis jenes ungebrochenen, höheren Lebens, und das kann auch uns, nach Herders und Bürgers Auffassung, ein Jungbrunnen werden. Die organische Volkseinheit aber, die ihnen zuerst aufdämmert, ist vorwiegend eine einfach-physische, naturhafte, weniger eine schicksalsvolle Kulturgemeinschaft.[2])

Ganz anders die Romantik. Der Begriff des „Volksgeistes“ tritt jetzt deutlich hervor, aber es besteht keine Eindeutigkeit in

---

[1]) Vgl auch Herders 'Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit' 1774.

[2]) Vgl. Herders Vorrede I von 1773, Bd. XXV, S. 5—13, bes. S. 8.



seiner Auffassung, selbst nicht unter den jüngeren Romantikern, auf die es hier vor allem ankommt. Bei Männern wie den Brüdern Grimm und Achim von Arnim finden sich ähnliche Abstufungen der Auffassung wie unter den Juristen und den theoretischen Politikern der Romantik.[2] Savigny z. B. glaubt an ein dauerndes Fortwirken des Volksgeistes, solange das Volk selber existiert, und er unterscheidet nur Zeiten stärkerer oder schwächerer Wirksamkeit dieses Geistes. Dagegen sieht z. B. K. L. von Haller in einem bestimmten, gewordenen Zustand der Vergangenheit das heilige, unantastbare Werk des Volksgeistes. Von einem Weiterwirken dieses Geistes im Volk der Gegenwart ist bei ihm keine Rede. Ähnlich ist der Gegensatz zwischen Achim von Arnim und Jakob Grimm. Für diesen ist die Zeit, in der der Geist des Volkes unmittelbar und namenlos wirkend die „Naturpoesie“ schuf, längst vorüber. Für jenen wirkt dieser Geist noch heute fort, und er selbst fühlt sich als einen seiner Träger. Doch all diesen Männern der Romantik ist im Vergleich zu den Stürmern und Drängern eines gemeinsam. Das ist die Ehrfurcht vor dem, was geworden ist, sei es, daß sie es als etwas für immer in sich Abgeschlossenes bewundern wie Grimm die Naturpoesie und Haller den feudalen Staat, sei es, daß sie sich und ihre Zeit demütig aber freudig in den lebendigen Prozeß des ewigen Wachstums einordnen wie Arnim und Savigny und wie auch dessen großer Lehrer Burke. Sie alle bejahen die Kultur. Das ist es, was sie vom Sturm und Drang unterscheidet. Natürlich lehnen auch sie — hierin in gemeinsamer Kampfstellung mit jenen gegen Rationalismus und Naturrecht — die Autorität der bewußten Vernunft über den unbewußten Fortgang des Lebens ab, aber bewußte Vernunft und Kultur sind ihnen nicht mehr identisch wie der Generation von 1770, sondern umgekehrt: gerade der bewußte Verstand ist nach ihrer Meinung in ständiger Gefahr, sich aus dem organischen Gang des Lebens willkürlich zu lösen, das heißt: zur Unkultur zu führen. In solcher gesetzlosen Unkultur aber, weit entfernt von der Welt des Mythos und des Glaubens, in der sie selber leben, sehen sie die ganze Schicht der Gebildeten ihrer Zeit, das Publikum der Iffland und Kotzebue, die Leser des Vossischen Morgenblatts, die Anhänger des lehrhaften Mildheimischen Liederbuchs gefangen. In bewußtem Gegen-

[1] Vgl. E. Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften 1920, S. 37 ff., bes. S. 82 ff.

satz zu ihnen fühlen sie sich zu den von Generation zu Generation überlieferten Quellen wahrer Kultur hingezogen, zum einfachen Volksgesang und zur großen, phantasievollen epischen „Naturpoesie“, die auch in Märchen, Sage und Volksbuch zum Teil noch fortlebt.[1]) Die Lieder und Märchen wie die Sagen und Volksbücher sollen mit dazu helfen, noch einmal eine wahre Volkskultur zu schaffen, wie sie im Mittelalter, als alle noch an ihnen mitbildeten, bestand. Denn nicht eine primitive Urzeit[2]) ist ihnen wie den Stürmern und Drängern das Ideal, sondern ein Bildungszeitalter: das christlich-feudale Mittelalter oder die ihm folgenden Jahrhunderte der bürgerlichen Kultur bis zum 30jährigen Krieg.

Aus dieser scharf zugespitzten Gegenüberstellung von Sturm und Drang und Romantik ergibt sich, daß die Volksdichtung beide Male eine verschiedene Funktion zu erfüllen hatte. Das erste Mal diente sie als Kampfmittel gegen die Kultur. Darum betonte man nur ihre ursprüngliche Seite. Das zweite Mal sollte sie selbst eine neue Keimzelle wirklicher Volkskultur werden. Der hierin liegende Widerspruch löst sich, sowie man sieht, daß nicht nur der Begriff „Kultur“ sondern auch die Begriffe „Kunst“ im allgemeinen und „Volksdichtung“ im besonderen für die beiden Generationen einen ganz verschiedenen Inhalt hatten. Der Inhalt des Begriffes „Volksdichtung“ ist nicht allein von seinem Gegenstand, d. h. von den jeweils bekannten Dichtungen abhängig. Sondern der Sturm- und Drangbegriff „Volkspoesie“ vor allem ist, wie zu zeigen versucht wurde, wie wenig andere Begriffe ein Sammelbecken für die verschiedensten Elemente gewesen.[3]) Eines dieser Elemente war die neue Erkenntnis vom organischen Charakter des Volkslebens wie der Dichtung — allerdings eine Erkenntnis, die nur bei Herder in voller Klarheit vorhanden war. Das allein aber war

---

[1]) Vgl. hierzu auch R. Benz, Märchendichtung der Romantiker 1908, wo allerdings das Verhältnis von Romantik und Märchen von ganz anderer Seite beleuchtet ist.

[2]) Auch das Mittelalter des 'Götz von Berlichingen' wird von den Stürmern und Drängern mehr oder weniger als ein primitives, ein naturhafteres Zeitalter angesehen.

[3]) Die Gegensätzlichkeit, die im Sturm und Drang selber liegt, und die es möglich machte, daß er sowohl für die Klassik wie für die jüngere Romantik die geistigen Voraussetzungen schuf, zeigt sich hier in der eigentümlichen Mischung von extremem Subjektivismus und erwachendem organischem Bewußtsein besonders deutlich.

der fruchtbare Kern des neuen Begriffes. Alles andere, womit diese Vorstellung damals unlöslich verbunden war, fiel allmählich von dem Begriff „Volkspoesie“ wieder ab, so die revolutionäre Ablehnung jeder Form, so auch die einseitige Verherrlichung der Sinnlichkeit und der Leidenschaft. Schiller und A. W. Schlegel, aber auch schon Nicolai haben eine bedeutsame Rolle bei der Klärung dieses Begriffes gespielt. Erst im romantischen Volksliedbegriff wie im romantischen Denken überhaupt ist aber die im Sturm und Drang gewonnene Erkenntnis des Organischen das Entscheidende geworden. Und eben in der Romantik lernte man in der liebevollen Hingabe an die Volksdichtung „das Volk als eine natürliche gottgewollte Einheit verstehen, durch Abstammung, Generationenfolge, Traditionen, Sitten, Brauch und Glauben verbunden und darin bewurzelt, nicht eine formlose Masse bildend, sondern einen nach Ständen und Berufskreisen gegliederten Organismus, in dem die gebildeten Stände so gut ihre Stelle haben wie die ungelehrten, arbeitenden“ (Willmann). Diese geläuterte Einsicht aber, in der das spezifisch deutsche historische Bewußtsein des ganzen 19. Jahrhunderts gegründet ist, wäre ohne den weit über das Ziel hinausgehenden Ansturm der Genieperiode, der sich in der Volksdichtungsbewegung der 70er Jahre äußerte, nicht möglich gewesen.[1])

---

[1]) Das Verhältnis der anderen Romantiker zur Volksdichtung — neben dem Volkslied treten in dieser zweiten Epoche Märchen, Sage, Volksschauspiel und Marionette in den Vordergrund — sowie der weitere Verlauf der Bewegung bis auf unsere Tage bleibt einer späteren Erörterung vorbehalten. Die Anregung zu dieser Arbeit und weitgehende Förderung bei ihr verdanke ich Herrn Professor Dr. Nohl-Göttingen.

Goethe und die Rechtssprache.

Von Lutz Mackensen (Heidelberg).

Wir haben uns daran gewöhnt, die tiefere Wesensart des einzelnen Malers aus der Art der Farbenzusammenstellung, der Wahl kräftiger oder schwächerer Töne zu erschließen; die tiefen Farben Böcklins, ihr Leuchten und wechselvolles Spiel bei Klinger sind uns für den Charakter der Meister bedeutsam geworden, wie uns andrerseits die Form der Liniengebung reiche Aufschlüsse über das Streben und Wollen des Plastikers gibt. So ist für den Dichter das Wort der Spiegel, in dem wir sein Antlitz suchen müssen, wollen wir es Zug für Zug in rechter Klarheit erkennen; Grillparzers Stil und Wortschatz zeigen mit greifbarer Deutlichkeit, wie tief der Künstler innerlich mit seinem juristischen Berufe verkettet war, während wiederum E. T. A. Hoffmann und Grabbe just das gegenteilige Verhältnis aufweisen; schon daraus lassen sich weitgehende Schlüsse über das Innenleben dieser Dichter ziehen. Das ist ein Standpunkt, der bisher in der literargeschichtlichen Forschung viel zu wenig beachtet worden ist; Gundolf hat in seinem Goethebuch die tieferen Zusammenhänge berührt[1]), ohne freilich für seinen besonderen Fall die Folgerungen daraus zu ziehen. Und doch hätte gerade Goethe hier den Weg weisen können:

> „Denn daß ein Wort nicht einfach gelte,
> Das müßte sich wohl von selbst verstehn.
> Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
> Blicken ein Paar schöne Augen hervor.
> Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,"

sagt er einmal.[2]) Nicht nur was der Dichter sagt, müssen wir beachten, sondern fast noch mehr wie, mit welchen Worten er es ausdrückt.

[1]) „Die Sprache kann das bewegte Zeichen der Gestalt sein und der Marmor das gestalthafte Zeichen der Bewegung." Goethe [10] (1922) 107.

[2]) Westöstl. Divan IV, 39; vgl. E. A. Boucke, Wort und Bedeutung in Goethes Sprache (Berlin 1901) 207.



Daß Goethes Wortschatz von verschiedenen Komponenten gebildet ist, die mannigfacher Herkunft sich in ihm mit dem ihm seiner physischen und psychischen Veranlagung nach angeborenen Sprachgut gemischt haben, ist eine Erkenntnis, die ihrerseits wieder manchen Charakterzug Goethes von neuer Seite beleuchten ließ. Die Sprache der Bibel[1]), Klopstock[2]), Herder[3]), der Goethe zur älteren deutschen Sprache und zu Luther wies, Lessing[4]), dessen 'Emilia Galotti' die Abkehr Goethes vom Geniestil vorbereitete, haben durch ihren nachhaltigen Einfluß tiefe Spuren in seinem Wortschatz und Stil hinterlassen. Der Rechtssprache hat man bei solchen Betrachtungen noch nie eingehend gedacht, und doch hat sie unsern Dichter Zeit seines Lebens begleitet, vom Elternhause an, das mütterlicherseits seit den Tagen des Urgroßvaters Johann Wolfgang Textor, dieses trefflichen Publizisten[5]) (†1701), in engen Beziehungen zur Rechtswissenschaft stand, bis zu seinem Tode im mannigfaltigen dienstlichen Verkehr. Goethe der Mensch und Goethe der Jurist sind nicht voneinander zu trennen[6]), und wenn er selbst auch einmal die Rechtsgelehrsamkeit als eines seiner geringsten Talente bezeichnet[7]), so war doch ihr Einfluß auf sein ganzes Leben, seine Denkweise und seine Sprache so stark, daß man sie nicht übersehen darf. Wenn wir also mit Burdach[8]) zu der richtigen Erkenntnis kommen, daß man Goethes Sprache nur vom biographischen Gesichtspunkt aus betrachten könne, so ist dabei auch dem Beruf neben den äußeren Begebnissen im sprachlichen Leben ein Platz einzuräumen. Hin und wieder haben einige Forscher dahingehende Beobachtungen gemacht, so

[1]) V. Hehn, Gedanken über Goethe (1909) S. 427 ff.: Goethe und die Sprache der Bibel; dazu G. Hauff, Goethejahrbuch XI 176 ff.; R. Waetzold, Zwei Goethevorträge (Berlin 1888), 16.

[2]) Waetzold, Goethevorträge 12 ff., bes. 14; Burdach, Die Sprache des jungen Goethe (Verhandlungen der 37. Versammlung deutscher Philologen, 1884), 175.

[3]) Waetzold, Goethevorträge 19; Minor und Sauer, Studien zur Goethephilologie (Wien 1880) 72 ff.: Herder und der junge Goethe.

[4]) Waetzold, Goethevorträge 21.

[5]) Vgl. Landsberg, Geschichte der Rechtswissenschaft III 1, 42; III 2, 22 f.; G. Müller, Das Recht in Goethes Faust (Berlin 1912), 4; A. W. Belitz, Über Goethes juristische Gelehrsamkeit (Abhandlungen der schles. Ges. f. vaterländ. Kultur, phil.-hist. Kl. 1864) II, 59 f.

[6]) Vgl. Hartung, Goethejahrbuch 1922, 310: „Wir sollten uns davor hüten, Goethe zu zerlegen in a) den Dichter b) den Staatsmann."

[7]) Brief an Kästner 25. Dezbr. 1773.

[8]) Sprache des jungen Goethe 178.

Waetzold[1]), der in Goethes Rechtsanwaltakten das „glänzende, bilderreiche Deutsch“ wiederfand, das wir aus andern Prosaschriften des Dichteradvokaten kennen, Schöll[2]), der die plastische Form mancher Dichtungen auf die straffe stilistische Schulung der Geschäftssprache zurückführt, oder Boucke[3]), der umgekehrt in der Goetheschen Prosa „die langjährige Handhabung des Kurialstils und der Amtsschnörkel“ bemerkt. Aber das sind doch nur gelegentliche Ausblicke.

Im Elternhause erhielt Goethe recht eigentlich seine rechtshistorische Schulung, und das in so gründlicher Weise, daß ihm später die Universität wenig Neues mehr zu sagen wußte. Die Vorliebe des Dichters für antiquierende Fachausdrücke der älteren deutschen Rechtssprache, die wir bis in sein Greisenalter an ihm beobachten, wurzelt in dieser frühen Zeit, in der neben dem Vater Hausfreunde wie der Bürgermeister von Olenschlager[4]), der damals gerade an seinen Erläuterungen zur Goldenen Bulle arbeitete, das Ihre taten, um dem Knaben das alte Recht lebendig vor Augen zu stellen. Die 'observationes' des Benediktiners Dornblüth, die sich die Speyrer Aktensprache der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts zum Vorbilde nahmen, waren sprachlich in jenen Tagen maßgebend[5]) und wirkten naturgemäß auch auf die Sprache des jungen Frankfurters, der nach eigenem Bekenntnis die Reformation seiner Vaterstadt in seinen Jünglingstagen eifrig studiert hat und Sachsenspiegel und alte Chroniken, auch nach der sprachlichen Seite hin, aufmerksam durchsah. Wie tief die Eindrücke, die er hier empfing, gingen, zeigt der Umstand, daß eines seiner Epigramme von 1773 ('Sprache') direkt auf Eike von Repgow fußt, daß er hier etwa das Wort *milde* genau wie der Verfasser jenes frühen Rechtsbuches in seiner alten Bedeutung 'freigebig' gebraucht[6]), und wenn er im Gedicht vom 'getreuen Eckart' das alte Wort *aldermann* benutzt, wenn wir im Faust Wörter wie *rabenstein* (I v. 4399), *anfall* (II 4, v. 10942), *bethe* (II 4, v. 10947), *landsgefälle* (II 4, v. 11024) finden

---

[1]) Goethevorträge 25.

[2]) Goethe in Hauptzügen seines Lebens und Wirkens (Berlin 1882), 205.

[3]) Wort und Bedeutung 204.

[4]) Dichtung und Wahrheit I 4; Meisner, Goethe als Jurist (Berlin 1885) 6.

[5]) Burdach, Sprache des jungen Goethe 170; Waetzold, Goethevorträge 5.

[6]) G. Roethe, Die Reimvorreden des Sachsenspiegels (Berlin 1889; Abhandlungen der Göttinger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, neue Folge, II, 8) 104 ff.

und beobachten, wie häufig der Dichter *gift* in der Bedeutung von 'Gabe'[1]) anwendet, so werden wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir in jenen ersten juristischen Erziehungsjahren die Keime für die Vorliebe Goethes an solchen rechtshistorischen Wörtern suchen.

Wie trefflich die juristischen Grundlagen waren, die durch Eltern und Hausfreunde in den jungen Goethe gelegt wurden. wird erst dann recht offenbar, wenn man sich die mannigfaltigen Strömungen ins Gedächtnis ruft, die in den Leipziger Studienjahren den heimatlichen Erziehungsergebnissen entgegenarbeiteten. Nicht nur, daß der angehende Rechtsbeflissene, der nach eigenem Bekenntnis bei seiner Übersiedlung in die Universitätsstadt über einen reichlich durch die Lektüre alter Rechtsbücher und Chroniken beëinflußten Wortschatz verfügte[2]), durch den trockenen und an abgelegtem Formelkram haftenden Lehrgang abgestoßen wurde — noch fast 60 Jahre später bedauert er seinen schlechten Unterricht[3]) —, er kam auch sprachlich unter entgegengesetzten Einfluß, in den Machtbereich Gottscheds und seiner meißnischen Schule, die die Kanzleisprache bitter bekämpfte.[4]) Die Briefe an Cornelie aus jener Zeit zeigen zur Genüge, wie stark dieser Einfluß war; er kritisierte ihre Schreiben besonders nach der sprachlichen Seite hin und wurde nicht müde, Ausdrücke wie *verlauten wollen, alschon* usw. als 'kurial' abzulehnen.[5]) Daß er dennoch nicht völlig unter Gottscheds Einfluß geriet, dafür hat Burdach die Gründe feinsinnig aufgezeigt[6]), wie stark muß die Erinnerung an die daheim empfangenen Eindrücke gewesen sein, daß er der Rechtssprache nicht völlig Valet sagte!

Fördernd für seine Beziehungen und seine Stellung zur Rechtssprache wirkte freilich dann der Aufenthalt in Straßburg, wenigstens insofern, als er hier das französische mündliche Gerichtsverfahren kennen lernte. Diese Plädoyers dienten ihm später in ihrer Lebendigkeit des Stils zu Muster und Anregung für seine eigenen Prozeßschriften. Seine Promotionsthesen faßte er in lateinischer Sprache

---

[1]) R. v. Carlowitz, Das Impressionistische bei Goethe. Sprachliche Streifzüge durch Goethes Lyrik. Goethejahrbuch III (1916), 55.

[2]) Dichtung und Wahrheit II, 6.

[3]) in seinem Dankschreiben an die juristische Fakultät Jena vom 24. Novbr. 1825; vgl. Marcuse, Goethe als Rechtsbildner, Goethejahrbuch 1922, S. 4; eine Schilderung der damaligen Rechtsverhältnisse bei Landsberg-Kohler, Fausts Pakt mit Mephistopheles (Goethejahrbuch XXIV), S. 113 ff.

[4]) Burdach, Sprache des jungen Goethe 117.

[5]) Vgl. besonders den Brief vom 6. Dezbr. 1765 an Cornelie.

[6]) Sprache des jungen Goethe 173.

ab[1]); als junger Lizentiat — ein Grad, der ihn berechtigte, in Deutschland den Doktortitel zu führen — heimgekehrt, bewarb er sich an seinem Geburtstage 1771 um Zulassung zur Advokatur in Frankfurt, die er bis zu seiner Übersiedlung nach Weimar versah, von seiner Wetzlarer Zeit (1772) und der Schweizer Reise (1775) abgesehen.[2]) Die Freundschaft mit J. G. Schlosser, der dem Schwager über ein Drittel der überhaupt von Goethe geführten Prozesse aus eigener Praxis überließ, die Anteilnahme des Vaters an den Rechtsgeschäften knüpften ihn enger an den Stoff, dem er im allgemeinen nicht sehr freundlich gegenüberstand, wie denn auch der Aufenthalt in Wetzlar[3]), dem „verwünschten Reichsschikanennest"[4]), nicht sonderlich dazu angetan war, die Liebe zum bestehenden Rechte zu vergrößern. Indessen ist auch eine Gestalt, die Goethe hier dienstlich kennen lernte, in seine Dichtung übergegangen: der bestechliche, schnöde Assessor Papuis, dem wir als Sapupi im Götz (II, 10) begegnen.[5]) Die Dichtungen dieser ganzen Zeit zeigen in ihrem Wortschatz deutlich genug, wie wenig Goethe innerlich mit seiner Berufssprache befreundet war; es findet sich kein wirkliches Rechtswort, das dem bestehenden Rechte entlehnt wäre, obwohl Gelegenheit dazu reichlich gegeben wäre. Nur später, in seinen Weimarer Dienstschreiben, wendet Goethe hie und da einen typisch Frankfurter Rechtsausdruck an, wie z. B. *insatz*[6]), aber im großen und ganzen hat die Advokatenzeit seinen Wortschatz auch in rechtlicher Beziehung kaum berührt.

Die Übersiedlung nach Weimar bedeutet einen Merkstein der Entwicklung in Goethes Verhältnis zur Rechtssprache. Mit dem richterlichen Deutsch kam Goethe nun freilich kaum noch in Verbindung, es war vielmehr die Sprache der Kanzleien und Ämter, die er im Dienste hörte und selbst üben mußte. Von Anfang an

---

[1]) *De legislatoribus*; vgl. Meisner, Goethe als Jurist 10 ff. Die juristisch-satirische Abhandlung *de eo quod iustum et circa spiritus familiares feminarum hoc est pulices,* die lange für Goethes Eigentum gehalten wurde, hat sicher einen anderen Verfasser; vgl. Belitz, Goethes jurist. Gelehrsamkeit 58.

[2]) G. L. Kriegk, Goethe als Rechtsanwalt, in: Deutsche Kulturbilder aus dem 18. Jahrh. (Leipzig 1874), 265 ff.; Wieruszowski, Goethe als Rechtsanwalt (1909); Dichtung und Wahrheit III, 13.

[3]) H. Gloel, Goethes Wetzlarer Zeit (Berlin 1911).

[4]) So schrieb der Helmstedter Rechtslehrer Häberlin 1797 an seine Frau.

[5]) Bojunga, Zeitschrift für Deutschkunde 1921, 50.

[6]) Kriegk, Goethe 292, 401; vgl. Schröder - v. Künßberg, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte [6] 846; Zeitschrift für Wortforschung X 126.



in leitender Stellung, war er dabei wenig an die Wahl der Wörter gebunden, die er setzte, wie es ihm gefiel; vielmehr wird es hier der Stil, die Anwendung bestimmter Formen und Formeln sein, auf die sich unser Hauptaugenmerk lenken muß. Wenn Goethe auch nicht immer mit vollem Herzen bei seinen Geschäften weilte, wenn auch seine Reisen oft störend auf den Geschäftsgang einwirkten[1]), wenn er auch selbst einmal Karl August von Rom aus bekennt, daß er nur seines Fürsten wegen sich mit den Staatsgeschäften abgebe[2]), so war doch die Fülle dieser Geschäfte zu mannigfaltig, als daß sie nicht auch auf sein persönliches Leben einen bedeutsamen Einfluß haben mußten: Kriegs-, Wegebau- und Finanzkommission, Leitung der Kammer und des Theaters und die Obliegenheiten eines Kurators und Kultusministers[3]) hat Goethe in jahrzehntelanger Tätigkeit gründlich kennen gelernt, und „Goethe tut nichts halb“, schrieb Wieland an Merck, als Goethes staatsmännischer Aufstieg begann.[4]) Ein so enges Verhältnis muß sich auch in der Sprache kennzeichnen.

Über Goethes Verhältnis zu seiner Muttersprache hat man oft gegrübelt, ohne zu einem wirklichen Ergebnis zu gelangen.[5]) Es mag mit der Einfluß der damaligen Rechtssprache, die in ihrer rokokohaften Verschnörkelung, ihrem steifen, fremdartigen Putz, ihrem wirren Gemisch von drei Sprachen nebeneinander unschön genug war, gewesen sein, daß Goethe sich oft von seinem Deutsch abgestoßen oder doch unbefriedigt fühlte, daß er es den „schlechtesten Stoff“[6]), der sich „unüberwindlich“[7]) zeigt, nannte, mit den Beinamen „unglücklich“[8]), „barbarisch“[9]), „wunderlich“[10]), „einsilbig“[11])

---

[1]) F. Hartung, Das erste Jahrzehnt der Regierung Karl Augusts. Goethe-jahrbuch 1915, 72.

[2]) Vgl. Kanzler Müller, 'Goethes Persönlichkeit' hrsg. v. W. Bode (Berlin 1901) 57.

[3]) Vgl. E. Schröder, Goethe und die Professoren (Marburg 1900) 13.

[4]) Vgl. Schöll, Goethe 102.

[5]) G. Rausch, Goethe und die deutsche Sprache (Leipzig-Berlin 1909) 76ff.; Seiler, Die Anschauungen Goethes von der deutschen Sprache (Stuttgart-Berlin 1909) 45ff.; Kluge, Goethe und die deutsche Sprache (1903).

[6]) Epigramm 29.

[7]) Epigramm 77.

[8]) 5. Mai 1786 an Keyser.

[9]) 26. Januar 1786 an Charlotte v. Stein.

[10]) 15. Dezbr. 1795 an Schiller.

[11]) 22. Juni 1798 an Anna Amalia.

belegte und für „unmelodischer und unausdrückender" hielt als die griechische Sprache.[1] Es ist auch nicht richtig, daß diese tadelnden Urteile nur der Zeit von 1780—1790 angehören.[2] Aber im Grunde seines Herzens war ihm sein „geliebtes Deutsch" doch „la langue chérie"[3], sonst hätte er nicht solchen Anteil an der Gründung einer Gesellschaft für deutsche Sprache, die er sich als „unsichtbare Kirche" erträumte, nehmen können[4], sonst hätte er kaum die bekannten Vorschläge zur Einführung der deutschen Sprache in Polen, „um eine höhere Kultur der niederen Klassen zu bewirken", getan.[5] Die Divanverse:

> Und so möcht' ich alle Freunde,
> Jung und alt, ins Eins versammeln,
> Gar zu gern in deutscher Sprache
> Paradiesesworte stammeln

kennzeichnen besser als alle tiefgründigen Untersuchungen die heiße Liebe Goethes für sein Deutsch. Daß er auch für die Rechtssprache ein besonderes Interesse hatte, zeigen Notierungen von Wörtern, die ihm seltsam erschienen: *schupflehen*, *mite* (thür. = Pfennig), *ringerung*, *gaffeln*, *bankert*, *bann*.[6] Wohl war er dem „abstrusen Stil" der damaligen Rechtsgelehrten abhold, aber auch sein tadelndes Urteil verkennt nicht den tiefen Zusammenhang zwischen Inhalt und Form, der da waltete und nach seinem eigenen Empfinden zu Recht waltete.[7] Diese Stellungnahme ist bedeutsam für sein Verhältnis zur Rechtssprache überhaupt: Schäden und Häßlichkeiten wollte er entfernt wissen, wie er denn schon in einer seiner Promotionsthesen möglichste Kürze und Genauigkeit der rechtlichen Fundamentalsätze bei der Gesetzgebung verlangte, aber den Vorteilen der in feste Formen gefügten Amtssprache verschloß er sich keineswegs. Es ist ja nur zu verständlich, daß den sprachlich so feinfühligen Dichter die Auswüchse jahrhundertealten Formelkrams zuweilen abstießen, daß ihn hie und da der Unmut übermannte, sodaß er „den ganzen Akten- und Rechnungs-

---

[1]) 8. April 1780 an Charlotte v. Stein.
[2]) Seiler S. 46.
[3]) 18. August 1784 an Charlotte v. Stein.
[4]) Vgl. Goethejahrbuch IX (1888), 46.
[5]) Vgl. Goethejahrbuch XIII (1892) 1ff.
[6]) Rausch, S. 262f.
[7]) Dichtung und Wahrheit II, 7.

brei“ verwünschte[1]) und etwa bei der Abfassung des Tasso stöhnte: „Ich muß auch allen meinen Weizen unter das Kommißbrot (seiner Militärkommission) backen.“ Aber es ist doch bezeichnend, daß gerade er es war, der den Plänen Karl Augusts[2]) entgegentrat, als dieser daran gehen wollte, den Kanzleistil zu vereinfachen und zu verbessern. „Im allgemeinen“, bemerkte er in seinem Gutachten[3]), „halte ich eine solche Veränderung eher schädlich als nützlich, indem sich an solche Formen so mancherlei Verhältnisse anknüpfen, die nunmehr gerissen werden und die sich doch eine andere Gestalt suchen müssen.“ Und weiter: „Wer nur Formen zu beobachten hat, dem ist ein wenig Pedantismus notwendig, ... ja sollte das von Gottes Gnaden nur als Übung der Kanzlisten in Fraktur und Kanzleischrift beibehalten werden, so hätte es eine Absicht, und ein großer Herr ist dem Anstande etwas schuldig.“ Das stimmt gut dazu, daß es just Goethe war, der unserer Sprache das Wort *aktenklar* geschenkt hat.[4]) Es ist einer der markantesten Charakterzüge Goethes, dieses Festhalten am Althergebrachten, Ofterprobten, derselbe Charakterzug, der sich in den Strophen des Westöstlichen Divans Ausdruck verschafft hat:

> Frage nicht, durch welche Pforte
> Du in Gottes Stadt gekommen,
> Sondern bleib am stillen Orte,
> Wo du einmal Platz genommen.
>
> Wenn du nützlich und gelassen
> So dem Staate treu geblieben,
> Wisse! Niemand wird dich hassen,
> Und dich werden alle lieben.

Und so handhabte Goethe denn auch seine Sprache im Geschäftsverkehr, im Dienstverhältnis, weniger wohl aus bestimmten Überlegungen heraus als aus einem gewissen Instinkt, der ihn überhaupt in sprachlichen Dingen leitete. „Ich habe die Gegenstände ruhig auf mich einwirken lassen und den bezeichnendsten Ausdruck dafür gesucht“, bekennt er einmal einem jugendlichen Fragesteller[5]).

---

[1]) 18. März 1884 an Charlotte v. Stein; vgl. die Briefe vom 2. Februar 1779, 22. Februar 1779, 4. März 1779, 3. März 1785 an Charlotte v. Stein, 5. Juli 1796 an Schiller usw.

[2]) Hartung, Goethejahrbuch 1915, 71; W. Wachsmuth, Herzog Karl August und Goethe (Berlin-Leipzig 1914) 31.

[3]) Goethejahrbuch 1919, 262 ff.

[4]) Kriegk, Goethe 324.

[5]) Goethejahrbuch VII (1886), 233.

und ein andermal lehrt er: „Will jemand einen klaren Stil schreiben, so sei es ihm zuvor klar in seiner Seele, und will jemand einen großartigen Stil schreiben, so habe er einen großartigen Charakter.“ [1]) Die Sprache ist für ihn Ausdruck der Persönlichkeit und der augenblicklichen Stimmung, und so ist es interessant zu beobachten, wie er etwa im Briefwechsel mit Schiller sofort in den Kurialstil verfällt, wo es sich um Dienstliches handelt. Getreu seinem Grundsatze verlangt er besonders auch von seinen Subalternen, daß sie sich in ihrer Ausdrucksweise dem Dienstverhältnis anpassen und belehrt sie nötigenfalls recht scharf, „welch eines Stils man sich gegen seine Vorgesetzten zu befleißigen habe“. [2]) Und sein Standpunkt zur Fremdwörterfrage entspricht genau seiner Stellungnahme zur Rechtssprache: allen unorganischen Vertilgungseifer lehnt er ab [3]), aber „die Muttersprache zugleich reinigen und bereichern“ hält er für ein „Geschäft der besten Köpfe“ [4]), und er erkennt, daß „die unmittelbare Anwendung jener Idiome (der Fremdsprachen) und deren Halbverdeutschung sowohl den Welt- als Geschäftsstil lächerlich machen“. [5]) So setzt er selbst statt des üblichen Fachaudruckes *scribent* 'der Schreibende', statt *coupiertes terrain* 'bewegter Boden'. [6]) Auch hier bewegt sich Goethe auf aufsteigender Entwicklungslinie; die Frankfurter Rechtsanwaltakten flimmern noch im Prunk fremdsprachlich gelehrten Ballastes, ganze lateinische Sätze schieben sich in die verwickelt gebauten Perioden ein; in Weimar erscheint alles Übermaß gemildert, nur selten wirkt das Fremdwort aufdringlich, freilich fehlt es auch dort nicht, und wiederum paßt diese Beobachtung gut zu Goethes Grundsatz. Man beachte nur, wie in den Überarbeitungen des 'Götz' Fremdwort auf Fremdwort schwindet, um zu erkennen, wie ernst es Goethe war, seine Sprache zu reinigen und zu bereichern.

Zwei Dinge sind es, auf die sich das Augenmerk richten muß, wollen wir Goethes Verhältnis zur Rechtssprache voll erfassen: wie zeigt sich in den Schriftsätzen des Advokaten, des Ministers der Mensch und Dichter Goethe? und wo gibt sich in den Dichtungen

---

[1]) Waetzold, Goethevorträge 24.

[2]) Vogel, Goethe in amtlichen Verhältnissen (Jena 1834) 334.

[3]) Vgl. 'Zahme Xenien' VIII, 505; Rausch 146.

[4]) 30. Juni 1813 an Riemer.

[5]) Dichtung und Wahrheit II, 7.

[6]) Rausch 143; Seiler 100ff.; O. Dehnicke, Goethe und die Fremdwörter. Programm des Johanneums zu Lübeck 1892.

und schöngeistigen Schriften der Jurist zu erkennen? Beide sind, so sahen wir, nicht voneinander zu trennen; die Beantwortung beider Fragen muß also zu dem gleichen Ergebnis führen.

Die Frankfurter Rechtsanwaltakten sind Gegenstand begeisterter Lobeshymnen[1]) und gleichgültigster Ablehnung geworden, aber Extreme haben noch nie das Richtige getroffen. Es wurde besonders übersehen, daß wir Goethe unmöglich die alleinige Urheberschaft zuschreiben dürfen; nach seiner eigenen Aussage überließ er alle Kanzleiförmlichkeiten seinem ausgezeichneten und mit dem Geschäftsgang wohlvertrauten Sekretär.[2]) Der Vater, der die „Kanzleidreiheit" vervollständigte, wird freilich auf den Stil wenig oder gar keinen Einfluß gehabt haben, dem Schreiber Liebhold aber werden wir wahrscheinlich die Summe der kürzeren Eingaben, Erinnerungen und Gesuche allein zuschreiben müssen, zudem besorgte er die Eingangs- und Schlußformeln der größeren Schriftsätze, die Goethe selbst entwarf. So erklärt sich auch der Zwiespalt, den Gloel in diesen Akten findet: die steifen Formeln bei Beginn und Ende gegenüber dem lebendigen Fluß der eigentlichen Darstellung.[3]) Diese flotte Schreibweise schiebt Goethe selbst auf das Vorbild der französischen Plädoyers, und wenn er dann fortfährt: „Und somit waren wir auf dem Wege, bessere Redner als Juristen zu werden" [4]), so erhalten wir freilich aus den Eingaben selbst, vornehmlich den ersten, einen ähnlichen Eindruck und können Schlossers Tadel wohl verstehen. Die Sprache der ersten Aktenstücke macht mehr den Eindruck, als sei sie aus einer übermütigen Studentenzeit denn aus eifriger Beschäftigung mit dem französischen mündlichen Verfahren heraus erwachsen; man höre Stellen wie: „Der Mantel der Unwahrheit ist überall durchlöchert, je mehr man auf einer Seite ihn zur Bedeckung ausspannt, desto mehr läßt er auf der anderen unverhofft alle Blöße sehen" [5]), oder (mit Bezug auf die Antwort seines Gegenadvokaten): „Nachdem sich die verhüllte Rechtsgelehrsamkeit lange Zeit in Geburtsschmerzen gekrümmt, springen ein paar lächerliche Mäuse von Kompendien-Definitionen hervor und zeugen von ihrer Mutter — sie mögen laufen!" [6]) Es war

---

[1]) so etwa Scherer, Goethe als Rechtsanwalt (Aufsätze über Goethe, Berlin 1886, 39 ff.).

[2]) Dichtung und Wahrheit III, 13, IV, 17.

[3]) Goethes Wetzlarer Zeit 91.

[4]) Dichtung und Wahrheit III, 13.

[5]) Kriegk, Goethe als Rechtsanwalt 275. [6]) Ebenda 278.

nicht mehr als recht und billig, daß der junge Anwalt, der auch seinen kühlen Gegenadvokaten zu affektvollerer Sprache fortgerissen hatte, im ersten Urteil einen gerichtlichen Verweis erhielt, in dem ihm „die gebrauchte unanständige, nur zur Verbitterung der ohnehin aufgebrachten Gemüter ausschlagende Schreibart ernstlich verwiesen“ wurde.[1]) In der Folgezeit wurde Goethe denn auch viel ruhiger und sachlicher; er stand von nun ab mehr über der Sache und lernte langsam sich dem juristischen Betriebe einzufügen. Hin und wieder begegnen uns gute alte Rechtswörter, wie *fron, verschleif, roßgeschworener*, die Formel *nach spruch und recht;* dazwischen mengen sich Neubildungen und Wörter, die sonst im rechtlichen Leben ungebräuchlich waren, wie *selbstrache* u. ä. Es zeigt sich hier bereits dieselbe Souveränität in der Behandlung der Sprache, die uns in ihrer Vollendung dann in der Weimarer Zeit vor Augen tritt.[2])

Die amtlichen Schriftstücke jener Jahre — aus Wetzlar sind uns keine Akten von Goethe erhalten, wie denn überhaupt Goethe dort alle möglichen Rollen, nur keine juristischen, gespielt hat — tragen einen anderen Charakter. Es sind nicht mehr Eingaben, die von höherer Stelle begutachtet werden mußten und an die auch formale Ansprüche gestellt werden konnten, hier spricht vielmehr der Minister, der über den Dingen steht und wohl weiß, wieviel sein Wort gilt. So erinnern die Schreiben, die Goethe an Karl August selbst richtete, vielmehr an jene Frankfurter Schriftstücke in Stil und Wortwahl als alle anderen Dienstbriefe, die bei allem loyalen Festhalten am hergebrachten Kurialstil doch eine gewisse lächelnde Souveränität im Ausdruck zeigen, die sich dem Minister wohl schickte. „Menschlich, ordentlich und geziemend mit einem anderen Gliede“ zu verfahren[3]), das war der Leitsatz, nach dem Goethe, wie seinen Dienstverkehr überhaupt, so auch seinen Schriftwechsel regelte. So finden wir neben alten Rechtswörtern wie

---

[1]) Ebenda 287.

[2]) Auf den Inhalt der Akten einzugehen ist hier nicht der Ort. Auch er hat jubelnde Bewunderung (z. B. von Meisner, Goethe als Jurist 693) und schärfste Ablehnung erfahren, am vernichtendsten wohl durch Kohler (Goethejahrbuch XXIV, 123): „Nichts in diesen Schriftsätzen zeugt von eigentlichem juristischen Geist ... Sie reichen, abgesehen von den Geschäftsausdrücken, die sich schließlich jeder tüchtige Schreiber aneignen kann, nicht über das Dilettantische hinaus.“ Die Wahrheit wird auch hier in der Mitte liegen.

[3]) Erlaß vom 14. Dezbr. 1780; vgl. Suphan, Goethe im Conseil. Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte VI, 601.



lerchenstrich (Anrecht auf Lerchenfang) und *schriftsässigkeit* manche Neubildungen wie *bibliotheksgesetz, vermehrungsbuch, gesamtbefehl*; neben steifen Bandwurmsätzen im Stil des alten Rechtsganges: *„es ist uns aus demjenigen Bericht, welchen ihr, durch den bey euch von dem Amte Ilmenau, daß einige bewehrte Mannschaft von der dasigen aufgehobenen Land Compagnie zu Streifungen, Arretierungen und Transporten, wegen der dasigen Spezial-Verfassung beybehalten werden möchte, beschehenen Antrag, anhero zu erstatten veranlaßt worden, sowie zugleich aus denen anbey zurückfolgenden Akten der gehorsamste Vortrag geschehen"* [1]) — hie und da ein freundliches Aufleuchten dichterischen Ausdruckgestaltens, etwa wenn er Wege und Mittel vorschlägt, *„die academische Bibliothek aus ihrem bisherigen Todtenschlaf zu erwecken"*.[2]) Gemeinsam ist den Weimarer Akten eine ungemein straffe Ordnung und übersichtliche Disposition, die häufig so scharf hervortritt, daß das Ganze in seiner festen Schematisierung wie ein militärischer Tagesbefehl aussieht, und die Goethe auch auf seine privaten Aufzeichnungen übertrug; so legte er sich „acta privata, das Ableben meines Sohnes, erfolgt in Rom, Ende Oktober 1830 betreffend" an, so schematisierte er seine Reisepläne aktenmäßig.[3]) Wieder stoßen wir hier auf einen Charakterzug, der vom Vater ererbt durch die Erziehung im Elternhause gefestigt ward[4]); auch auf seine Dichtungen konnte dieser Zug nicht ohne Einfluß bleiben; die ungemeine Prägnanz in manchen Gedichten[5]), die Diktion des 'Wilhelm Meister', vielleicht die dissolute Form des 'Faust'[6]) hängen eng hiermit zusammen. Fremdwörter sind bei rein dienstlichen Schreiben häufig; je dienstlicher, um so steifer und formelhafter wird er. Aber immer wieder leuchtet wie durch einen feinen Schleier hindurch der nach gehobenem Ausdruck ringende Dichter, der die Formen durchbrechen muß, wenn ihm das Herz voll ist und der etwa einen befürwortenden Antrag mit den Worten schließt: „Nur wer immer wirkt, vermag zu wirken".[7])

---

[1]) Goethejahrbuch VI (1919), 253.

[2]) Vogel, Goethe 88. Ein andermal ersetzt er „Tod" durch „schließliche Ruhe"; Vogel 41.

[3]) Vgl. N. Balk, Die Bedeutung der Ordnung für Goethe (Diss. Greifswald 1918) S. 10 ff.

[4]) H. Grimm, Goethe (Stuttgart-Berlin 1903), 92.

[5]) Boucke, Wort und Bedeutung 215 verweist auf die letzte Strophe von 'Zu Thaers Jubelfest' (1824).

[6]) H. Grimm, Goethe 92.

[7]) Vogel 339.

Die innige Verbindung zwischen Berufsmensch und Dichter einerseits und andernteils die instinktive Scheidung zwischen Formal-Rechtlichem, wo die Rechtssprache in Gebrauch trat, und dem Überrechtlichen, wo sie entbehrlich, ja sogar unmöglich schien, spiegelt sich auch in den Goetheschen Dichtungen wieder. Es ist bezeichnend, daß wir in den Werken, deren Inhalt das Recht nicht berührt[1]), nichts Rechtliches finden; wenn wir dagegen in einem Gedicht wie dem bekannten 'Vor Gericht':

> Von wem ich es habe, das sag ich euch nicht,
> Das Kind in meinem Leib —

kein Rechtswort finden, wenn wir im 'Götz' die Formel *auf Strang und Schwert schwören* (V „Das heimliche Gericht") finden, die wahrscheinlich nie in rechtlichem Gebrauch war — sie findet sich nur noch in Scheybs Theresiade 1746 (VI, v. 122 f.), — so sehen wir, daß hier der Dichter mit dem Juristen durchging, daß ihn nicht das Juristische der Situation, sondern das Allgemein-Menschliche fesselte. Im übrigen zeigen aber die Dichtungen, die ans Recht angrenzen, ganz besonders rechtssprachlichen Einschlag[2]), und auch sonst findet sich Rechtssprachliches in Hülle und Fülle, so in den Briefen, besonders wenn dienstliche Dinge erörtert werden, so auch in Gedichten, Romanen, Aufsätzen und Dramen. Nun ist es ja freilich so, daß jeder Mensch über einen gewissen Schatz an Rechtswörtern verfügt, solchen Rechtswörtern, die Gemeingut geworden sind, wie *pfründe, urteil, anspruch, bann* usw., aber zuweilen ist doch die Verbindung mit dem Beruf so offensichtlich, daß hier ein Zusammenhang nicht geleugnet werden kann. So etwa in einem Spruch, der greifbar deutlich eine Erinnerung aus der Tätigkeit in der Wegebaukommission zeigt:

> Sie machen immerfort Chausseen,
> Bis niemand vor Wegegeld reisen kann.
> Mit den Wissenschaften wirds auch so gehn,
> Eine jede quält ihren eigenen Mann.[3])

Auch in 'Kenner und Enthusiast' ist die Beziehung deutlich:

> Registriert in Katalogen
> Mir meine Göttersöhne

[1]) z. B. die Gedichtabteilungen: Antiker Form sich nähernd, Elegien, Epigramme, Weissagungen des Bakis, Vier Jahreszeiten, Loge, Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten, ferner: 'Die Laune des Verliebten', 'Lila', 'Achilleis' usw.

[2]) z. B. 'Götz', 'Reineke Fuchs', 'Dichtung und Wahrheit', 'Faust' usw.

[3]) 'Zahme Xenien' V.



oder in den 'Zahmen Xenien' (VIII):

Konstitutionell sind wir alle auf Erden,
Niemand soll besteuert werden

und noch offensichtlicher, wenn er an die Stein schreibt (22. IX. 1781): „Mit Fritzen an einem Tisch habe ich eine *kanzlei* aufgeschlagen". Besonders häufig sind es Rechnungs- und Finanzdinge, die sich in die Dichtungen einmischen; alle die Stellen aufzuführen würde ermüden, man denke nur an ein Wort wie:

Er wird es in sein Schuldbuch schreiben
Und du nicht lange im Debet bleiben
(Sprichwörtlich)

oder die mannigfaltigen Stellen im 'Groß-Kophta', z. B. *den kauf... schließen, den termin schließen und allenfalls den ersten termin bezahlen* (II. Akt). Je älter Goethe wurde, je fester er mit seinem Beruf verwuchs, um so mehr verdichtet sich auch diese Neigung, die sicherlich zur Schaffung des „Alterstiles" viel beigetragen hat, man lese nur die 'Wahlverwandtschaften' einmal darauf hin durch.

Goethes Beziehungen zur Rechtssprache werden besonders deutlich durch die häufige Verwendung von rechtlichen Formeln und stilistischen Eigentümlichkeiten der Rechtssprache. Da sind zunächst die Rechtssprichwörter, die uns hie und da begegnen.[1]) Im 'Reineke Fuchs' z. B. heißt es ausdrücklich: „Das Sprichwort: Feindes Mund frommt selten" (I, 91 f.); an andern Stellen, die sich nicht besonders als Sprichwörter kennzeichnen ist die Herkunft aus dem Rechtssprichwort deutlich, so in einem späteren Buche von 'Reineke Fuchs' (VII, 117): „Beide Parteien sind immer zu hören"; man denke an das Wort aus dem Frankfurter Römer *enes mans rede kens mans rede man soll sie hören alle bede* (vgl. 'Dichtung und Wahrheit' I, 1).

Im 'Faust' (I, 3067 f.) findet sich die Stelle:

Durch zweier Zeugen Mund
Wird allerwegs die Wahrheit kund;

das ist fast wörtlich aus dem Rechtsspruchschatz übernommen.[2]) Der Spruch aus dem 'Faust' (II, 5800): „Gesetz ist mächtig, mächtiger ist Not" fußt ebenfalls auf einem Rechtssprichwort[3]), und die 'Wander-

---

[1]) F. Seiler, Goethe und das deutsche Sprichwort (German.-roman. Monatsschrift 1922 X, 328 ff.) übergeht das Rechtssprichwort völlig.

[2]) Dort heißt es: „Durch zweier Zeugen Mund wird allerwärts die Wahrheit kund."

[3]) Vgl. Müller, Recht in Goethes 'Faust' 67, 213.

jahre' enthalten die Sentenz vom guten Ding, das Weile haben will (I, 3)[1], auch die ursprünglich ein Rechtssprichwort. Der aufmerksame Sucher wird noch mancherlei finden, was hierher gehört.

Vornehmlich ist es aber der Stil, der an Goethes Verhältnis zum Recht erinnert, wiederum da besonders stark, wo Rechtsdinge berührt werden. Man beachte nur den Schluß der Erklärung, die Beaumarchais von Clavigo erzwingt (II. Akt): „Welches Zeugnis ich von mir gegeben habe, mit dem besonderen Versprechen, daß, wenn diese Satisfaktion der Beleidigten nicht hinreichend sein sollte, ich bereit bin, sie auf alle andere erforderliche Weise zu geben". Das ist schönster Kurialstil! Die Neigung Partizipia zu verwenden: *bei vorfallenden auctionen*[2]), *ein geziemendes und den umständen angemessenes betragen*[3]), *über meinen einzuleitenden lebens- und geschäftsgang*[4]), *immer bleibende liebste*[5]) usw., die Anwendung gewisser Formeln, die Angewohnheit, das Pronomen 'ich' fortzulassen (*einige zettelchen lege bei*[6]) u. a.), ferner der Gebrauch von Adjektiven wie *allenfallsig*, *desfallsig*, *gefänglich*, *nachrichtlich*, *oberaufsichtlich*, *unvorschreiblich*, *unzielsetzlich*, *vorschlägig*, von Adverbien wie *rückgebendermaßen*, von Redewendungen wie *ihr gestriges* (nämlich „Schreiben"), *sachen das bergwerk betreffend* u. a., das alles weist auf die Rechtssprache.

Und schließlich zeigt sich die enge Verwandtschaft noch in den Bildern und Gleichnissen, die Goethe mit Vorliebe dem Rechtsleben entlehnt und also, seinem Instinkte gemäß, auch in der Rechtssprache darstellt. Auch hier sind es vornehmlich Finanzdinge, die das Gleichnis abgeben; so, wenn er in den 'Zahmen Xenien' sagt (V):

> Die Krankheit ist ein Kapital,
> Wer wollte das vermindern?

oder im 'Groß-Kophta' (V 8): „Unser Unglück wird ein Kapital sein, von dem sie große Renten ziehen." Von Lilis Charakter plaudert er: „Ich durchblickte es und freute mich dessen als eines Kapitals, von dem ich zeitlebens die Zinsen mitzugenießen hätte"[7]),

[1]) Vgl. Henkel, Sprichwörtliches bei Goethe. Goethejahrbuch XI (1890), 179 ff.
[2]) 'Dichtung und Wahrheit' I, 2, vgl. Albrecht, Zum Sprachgebrauch Goethes. Programm Crimmitschau 1876/7, 40.
[3]) 'Dichtung und Wahrheit' I, 4.
[4]) Ebenda III, 12.
[5]) 18. Mai 1777 an Charlotte v. Stein.
[6]) 19. Septbr. 1778 an Charlotte v. Stein.
[7]) 'Dichtung und Wahrheit' IV, 17.

und an Charlotte v. Stein schreibt er (am 8. III. 1781): „Da ich der ewige Gleichnismacher bin, erzählt ich mir auch gestern, Sie seien mir, was eine kaiserliche Kommission den Reichsfürsten ist. Sie lehren mein überall verschuldetes Herz haushälterischer werden und in einer reinen Einnahme und Ausgabe sein Glück finden. Nur, meine Beste, unterscheiden Sie sich von allen Debitkommissarien, daß Sie mir eine reichlichere Kompetenz geben, als ich vorher im Vermögen gehabt.“ In einem anderen Briefe an die Stein (vom 10. VIII. 1797) vergleicht er seine Zeit mit einer „Erbschaft, die nach dem Abgang des einigen Besitzers an viele zerfällt“.

„Die Sprache bringt eine Atmosphäre des Landes mit sich“, sagt Goethe einmal zu Eckermann. Dieses Wort gilt auch für die Sprache des einzelnen Individuums, auch sie trägt einen Schimmer der Umgebung an sich, aus der heraus sie geboren ward, und gehen wir ihren einzelnen Faktoren nach, werden wir leicht zu einem besseren Verständnis des ganzen Menschen gelangen. Die innere Stellung Goethes zu seinem rechtlichen Berufe zu zeigen, war die Absicht dieser Arbeit; jedenfalls wird bei näherer Beobachtung dieser Seite in Goethes Leben manches, was bisher fremd und unverständlich erschien, klarer und anschaulicher werden.

Das Wesen der Sprache und der Sinn der Sprachwissenschaft.

Ein Vortrag von Friedrich Schürr (Freiburg i. Br.).

Die Gelegenheit, die sich mir hier bietet, mich nochmals über einige Grundfragen der Sprachwissenschaft, die ich jüngst in einer kleinen Broschüre, 'Sprachwissenschaft und Zeitgeist' behandelt habe, erläuternd und ergänzend auszusprechen, kommt meinem persönlichen Bedürfnis entgegen. Ich hatte dort versucht, die Grundfragen der Sprachforschung in einen größeren Zusammenhang hineinzustellen und zu zeigen, wie sich die ganze Fragestellung unter dem Einfluß der allgemeinen geistigen Umwälzung, die wir gerade erleben, verschieben muß. Da mochte denn gegen die Anlage meines Schriftchens der Einwand erhoben werden, was denn die neue Einstellung in Philosophie und Kunst mit den Problemen der Sprachwissenschaft zu tun habe. Dieser Einwand erweist sich als hinfällig für den, der historisch eingestellt ist, der oft gezwungen war, bei Betrachtung der verschiedensten Epochen in irgend einer Geisteswissenschaft Umblick in den Nachbargebieten zu halten, zu sehen, wie dort die Dinge lagen. Wer z. B. das Wesen der Romantik ergründen will, wird ihm nicht nur in den verschiedensten Zweigen der Kunstgeschichte, sondern auch der Philosophie nachgehen, er wird dann finden, daß z. B. auch die Anfänge der Sprachwissenschaft aus dem Geiste der Romantik geboren sind. Alle Gleichförmigkeiten im geistigen Leben gehen aus einer der Grundformen des menschlichen Denkens hervor, aus der Analogie. Geistesgeschichte treiben heißt also, die Analogien der von Zeit zu Zeit neu auftauchenden richtunggebenden Ideen und Anschauungen über ein größeres oder mehrere Gebiete verfolgen. Solche neue, richtunggebende Ideen aber tauchen auf, wenn die Zeit erfüllt ist, d. h. wenn die der abgelaufenen Epoche sich erschöpft haben, wenn sie durch die Auswirkung der Analogie alle

feinsten Verzweigungen und Verästelungen des geistigen Lebens durchdrungen haben, sodaß ein Weitergehen in derselben Richtung einen toten Mechanismus erzeugen würde. Da bedeutet dann die eintretende Umwendung eine Befreiung aus der drohenden Erstarrung. In solchen Augenblicken pflegt man sich überall, in der Kunst wie in der Wissenschaft und Philosophie, auf die Grundfragen seines Gebietes zu besinnen, sie erneut aufzurollen und durch Beleuchtung von einer anderen Seite her den Versuch der Lösung zu unternehmen. Solche Augenblicke erleben wir heute und wir erleben sie auch als Sprachforscher. Im folgenden aber will ich den Versuch machen, aus der Besprechung einiger Grundfragen der Sprachforschung, also aus ihrem Inneren, die Notwendigkeit einer Umwendung abzuleiten.

Wir haben in den letzten Jahrzehnten viel über Entwicklung und Veränderung der Sprachen geredet und geschrieben und uns dabei kaum je die Frage vorgelegt: „Was ist uns die Sprache?" Diese Frage könnten wir mit keiner der hergebrachten Definitionen befriedigend beantworten. Wir müßten bald gewahr werden, daß der Versuch einer schematisierenden Definition uns den Blick für das wahre Wesen der Sprache nicht öffnet. Die einen sagen, die Sprache sei Mitteilung, die anderen, die Sprache sei Ausdruck. Näheres Zusehen lehrt, daß die erste Definition einen positivistischen (intellektualistischen), die zweite einen expressionistischen (idealistischen) Grundzug hat. Oder ist die Sprache gleichzeitig beides, Mitteilung und Ausdruck? Wie gesagt, mit den dürren Worten einer Definition haben wir nichts gewonnen. Um zu verstehen, was uns die Sprache ist, müssen wir sie erst aus unserem Leben hinwegdenken. D. h. wir werfen die Frage nach ihrem Ursprung auf, da wir das Wesen der Sprache nur genetisch erfassen können.[1])

Die Frage nach dem Ursprung der Sprache hat die Menschheit seit jeher beschäftigt. Schon im Altertum standen einander zwei Meinungen gegenüber, die einen ließen sie *φύσει*, die anderen *θέσει* entstehen, d. h. die einen nahmen natürliche Sprachbegabung oder doch Entwicklung derselben, die anderen gewissermaßen Erfindung einer Kunstsprache als Verständigungsmittel an. Daß das letztere an und für sich möglich ist, beweisen die modernen künstlichen Weltsprachen, eine solche Erfindung aber setzt schon das

[1]) Diese Frage ist also keineswegs so hinfällig, wie es De Saussure und seinem Schüler Bally scheinen möchte.

Vorhandensein sprachlichen Denkens voraus. Auf eine Kritik der verschiedenen Theorien über den Sprachursprung kann ich mich hier nicht einlassen, eine solche findet man bei Wundt, Völkerpsychologie II, 528 ff. Ich will mich hier darauf beschränken, eine zwar nicht durchaus neue, aber den heutigen Anschauungen der hier maßgeblichen Wissenschaften entsprechende Theorie zu entwickeln. Außer der allgemeinen Linguistik und Sprachpsychologie ist es noch das Spezialgebiet der Kindersprachforschung, das hier wertvolles Material beigebracht hat. Ich fuße also im folgenden nicht nur auf Steinthal, Wundt, Delbrück usw., sondern habe wertvolle Anregungen auch dem Buche von C. und W. Stern über die Kindersprache zu verdanken, worauf hier ein für allemal verwiesen sei.

Stellen wir uns also den Menschen in einem Urzustande noch ohne Sprache vor. Wir können da als Vergleichsmaßstäbe nur die höheren Tiergattungen und das menschliche Kind heranziehen. Beide Vergleiche sind freilich aus naheliegenden Gründen nicht ganz zureichend. Wenn gewisse Tiere wie Pferde und Hunde auf menschliche Sprachlaute reagieren, so handelt es sich nicht um eigentliches Sprachverständnis, nicht um intellektuelles Verständnis, sondern um assoziativ eingelernte Reaktionen. Allerdings gibt es darüber hinaus bei manchen Tieren auch Ansätze zur wirklichen Sprache, indem sie verschiedentlich Zeichen zu Verständigungs- und Mitteilungszwecken gebrauchen. Aber was dem Tiere und dem Menschenkinde im sprachlosen Stadium eigen ist, das ist das vollständig Triebhafte und Instinktive. So werden wir uns wohl auch den Urmenschen als noch ausschließlich vom Triebleben und Instinkt beherrscht, frei von Reflexionen vorstellen müssen. Aber auf dieser Stufe hatte er bereits wie das Tier und das Menschenkind Ausdrucksbewegungen als Reflexe innerer, psychischer Erlebnisse. Wie sich beim Kinde etwa Unlustempfindungen durch Schreien und Strampeln notwendig entladen, so lösten auch beim Urmenschen die irgendwie entstandenen Affekte (hauptsächlich Schmerz oder Wut) Ausdrucksbewegungen aus, Bewegungen des Körpers, die von unartikulierten Lauten der Sprachwerkzeuge, sogenannten „Lautgebärden“, begleitet waren. Auf solche Reflexbewegungen führt schon Steinthal die ersten menschlichen Sprachlaute zurück und diesen Gedanken hat dann Wundt weiterentwickelt. Diese Lautgebärden entstehen demnach als notwendige und natürliche Stellungnahme zu irgend einem inneren Erlebnis und haben

noch gar keinen anderen Sinn als den der Entladung, Erleichterung. Wo kein Sinn ist, dort besteht aber auch noch kein Sprachlaut. Nun kommt aber als wichtigstes Moment das der Wiederholung hinzu, zum großen Teil bedingt durch Selbstnachahmung. So entsteht beim Kinde und wohl auch beim Urmenschen eine Assoziation zwischen Artikulationsgefühl und Klang, indem man das, was man von seinen eigenen Lippen gehört hat, nachsprechen lernt. Es entsteht so allmählich die Fähigkeit, irgend eine Lautverbindung bewußt hervorzubringen. Aber durch das Moment der Wiederholung wird zugleich auch noch eine andere wichtige Assoziation gestiftet. Wenn bei Eintritt eines gleichen, oder besser gesagt ähnlichen Erlebnisses die gleiche (ähnliche) Lautgebärde hervorgebracht wurde, so mußte die betreffende Lautfolge und das Erlebnis in ein Assoziationsverhältnis geraten. Beim Kinde, das den Erwachsenen zum Lehrmeister hat, kommt da noch ein weiterer Umstand hinzu. Wenn es auf ein Unlustgefühl mehrmals mit derselben Lautgebärde reagiert hat und die Erwachsenen dann die Ursache dieses Unlustgefühls abgestellt haben, so lernt das Kind bald, die betreffende Lautfolge zum Zwecke dieser Abstellung, als Hilferuf zu gebrauchen. D. h., die Lautfolge erhält den Zweck der Mitteilung. Aber auch beim Urmenschen kann sich dieser weitere Schritt nur im Beisein von Genossen vollzogen haben. Nehmen wir an, das Erlebnis, auf das der Urmensch durch Ausdrucksbewegungen reagiert, sei eine äußere Sinneswahrnehmung. Er sieht zu seiner Überraschung irgend ein Tier, ein laufendes Pferd, o. dgl. In diesem Falle wird die Lautgebärde zugleich mit der körperlichen Gebärde zu einem Hinweis und veranlaßt so einen oder die Genossen, dieselbe Wahrnehmung auch zu erleben. Sagen wir, die betreffende Lautgebärde sei ein Ton des Erstaunens, ein „da!“ Bei Eintritt derselben, bzw. einer ähnlichen Wahrnehmung wird sie dann etwa wiederholt. Dann ruft dieses „da!“ bei den Genossen, wenn die Assoziation schon hergestellt ist, von selbst die Vorstellung hervor, die jener Wahrnehmung entsprach. Die erste Mitteilung ist so erfolgt, der erste sinnvolle Sprachlaut entstanden. So bei äußeren Wahrnehmungen. Daneben darf aber ein anderer Umstand nicht außer acht gelassen werden: man darf die gefühlsmäßigen Beziehungen zwischen den Genossen, namentlich zwischen Eltern und Kindern, nicht übersehen. Sowie das Tier und das Kind den Stimmungsgehalt der menschlichen Rede aus ihrer Tonbewegung heraushören, so müssen wohl auch die Urmenschen für das Gefühlsmäßige der

Töne empfänglich gewesen sein, noch bevor sie über eigentliche sinnvolle Sprachlaute verfügten. D. h., das Musikalische hat in der Sprachwerdung sicher auch eine Rolle gespielt. Es kann neben der eigentlichen Lautgebärde bestanden haben wie der Gesang bei den Vögeln, es kann mit ihr verknüpft gewesen sein.[1]) Man mag damit die Wirkung vergleichen, die noch heute die Musik auf den Menschen ausübt. Dieses musikalische Moment muß zum mindesten die Möglichkeit der Mitteilung von inneren affektischen Erlebnissen, Lust- oder Unlustgefühlen, erleichtert, wenn nicht überhaupt bewirkt haben. — Der vorhin erwähnte, dem Menschen angeborene Nachahmungstrieb wirkt aber nicht nur als Selbstnachahmung. Das Kind lernt bald auf Geräusche der Umgebung achten und sie nachahmen, namentlich dort, wo sie Teile einer Gesamtwahrnehmung sind. Und in erhöhtem Maße tritt diese Nachahmung auf, wenn auf dem oben geschilderten Wege bereits Assoziationen zwischen Lautkomplexen und Erlebnissen entstanden und die Möglichkeit des Symbolisierens begriffen worden ist. Man lernt nun, sich der Nachahmung von Geräuschen, die mit einer Wahrnehmung verknüpft sind, zu bedienen, um die letztere in ihrer Gesamtheit zu symbolisieren. Es handelt sich hier um das, was man in der Sprachwissenschaft Lautmalerei nennt. Natürlich kann in entsprechender Weise auch der optische Teil einer Gesamtwahrnehmung nachgeahmt, nachgebildet werden und zwar durch körperliche Gebärden, Pantomimen, und es können und werden beide Arten vereint auftreten. Das Wichtige ist bei der Lautgebärde wie bei der Lautmalerei, daß sie eine Assoziation mit einem psychischen Erlebnis eingehen und so zu Symbolen werden. Wir werden demnach zwei Arten von Symbolen unterscheiden, wovon noch die Rede sein soll. Es sei hier nur soviel erwähnt, daß die eigentlichen Ausdrucksbewegungen, und darunter die Lautgebärden, den nachahmenden Bewegungen (Lautmalereien) zeitlich in der Hauptsache vorangehen, daß aus ihnen namentlich Worte affektischer Bedeutung hervorgehen, während die Lautmalereien aufs Gegenständliche zielen.

Nun erhebt sich die Frage nach der Bedeutung der ersten Sprachlaute, namentlich ihrer funktionellen Bedeutung. Es würde

---

[1]) Manche Forscher wie Jespersen führen den Ursprung der Sprache überhaupt auf den Gesang zurück, während andere wie z. B. Schuchardt ihm eine Nebenrolle zuerkennen.

schwer, wenn nicht unmöglich sein, sie irgend einer grammatischen Kategorie zuzuweisen. Nehmen wir z. B. jenen Ausruf des Erstaunens bei einer äußeren Wahrnehmung, jenes „da!“ des obigen Beispiels. Ist das ein Wort, etwa ein Demonstrativum, oder ein Substantiv und bedeutet es dann das wahrgenommene Tier? Oder in einem analogen Fall: wenn das Kind „Mama“ schreit, bezeichnet es damit die Mutter? Keineswegs. Die Bedeutung ist komplex und variiert von Fall zu Fall, selbst dann noch, wenn man schon von einem richtigen Symbol reden könnte. Jenes „da!“ kann bedeuten: „Sieh das Tier!“ Es kann ihm Erstaunen aber auch Furcht beigemischt sein, es kann ein Hilferuf sein. Es kann die Tätigkeit des Tieres in den Vordergrund der Aufmerksamkeit treten, etwa: „Schau, das Tier läuft“ u. dgl. Und das „Mama“ des Kindes bedeutet je nach den Umständen „Mama komm!“, „Mama hilf!“, „Mama, gib mir zu essen!“ usw. Wir können also hier noch nicht von Wörtern reden, sondern von Sätzen, von einem Einwortsatz, wie ihn verschiedene Forscher übereinstimmend genannt haben. So ist auch für Schuchardt die Frage nach dem Ursprung der Sprache identisch mit der nach dem Ursprung des Satzes.[1]) Die ersten menschlichen Sprachlaute sind also Sätze, nicht Worte. Freilich keine eindeutigen Sätze, sondern in ihrer Bedeutung sehr dehnbare und variable. Die Weiterentwicklung gestaltet sich nun etwa folgendermaßen. Ein bestimmter Teil dieser verschiedenen Vorstellungen, denen der Sprachlaut assoziiert, derjenige, der allen gemeinsam ist, der eigentliche Kern, muß auf die Dauer den Sprachlaut allein anziehen, zu ihm in ein festeres Assoziationsverhältnis geraten. So z. B., wenn das kindliche Wort „Mama“ mehr und mehr die Person der Mutter allein bezeichnet. Auf diese Weise wird der Schritt zur Begriffsbildung vollzogen. Dabei will ich die Frage, ob die Individualbegriffe durchaus den Gattungsbegriffen voraufgegangen sind, hier nicht weiter erörtern.[2]) Für die Sprachentwicklung hat nur die Bildung der Gattungsbegriffe Interesse, denn es liegt auf der Hand, daß die unendliche Fülle des Individuellen in der Welt nicht durchwegs mit besonderen Symbolen ausgestattet werden konnte. Wir sind hier an dem Kernproblem der Sprachwerdung angelangt. In der Wirklichkeit der Umwelt gibt es nur Individuelles und

[1]) Vgl. in dieser Hinsicht seine verschiedenen Aufsätze über den „Sprachursprung“ in den Berliner Sitzungsberichten 1919—20.

[2]) Vgl. Stern, l. c. 179, 279.

individuelles psychisches Erleben. Die Wiederholung eines psychischen Erlebnisses, einer Wahrnehmung oder Vorstellung, eines Affekts oder was es sei, in demselben oder einem anderen Individuum ist eine Illusion. Nie gleicht ein Moment des Lebens einem anderen, es gibt nur Ähnlichkeiten. In diesem Sinne ist auch das oben herangezogene Moment der Wiederholung zu rektifizieren. Da hat also die Entwicklung den Menschen dazu geführt, ähnliche Erlebnisse mit demselben (ähnlichen) lautlichen Symbol zu assoziieren, aus dem Ähnlichen das Gemeinsame herauszuheben, von dem Übrigen zu abstrahieren. Aus der Notwendigkeit der Mitteilung entwickelte sich das Abstraktionsvermögen und der Intellekt, der die Begriffe erzeugt. Wenn es aber von den geistigen Phänomenen eine Wiederholung im strengen Sinn des Wortes nicht gibt, wie ist eine Mitteilung von Mensch zu Mensch, vom Sprechenden zum Hörenden überhaupt möglich? Eine Wiederholung findet nicht statt, aber die Sprache hat die Funktion, den Hörenden zum Nacherleben zu veranlassen. Eine Übertragung aus dem Bewußtsein des einen Menschen in das des anderen ist nicht möglich und wenn die Sprache im Bewußtsein des Hörenden ein Nacherleben veranlaßt, so kann dies nur in der Form einer Verbindung von dort, bzw. im Unbewußten, schon vorhandenen Elementen geschehen.[1] Zu diesem Zwecke bedient sich die Sprache der Begriffe, bzw. ihrer Symbole, der Worte. Indem der Hörende so eine Synthese vollziehen muß, erfüllt er diese freilich noch mit einem individuellen anschaulichen Gehalt. Auch aus diesem Grunde ist der im Hörenden wachgerufene Vorstellungsinhalt durchaus nicht identisch mit dem des Sprechenden, sondern nur einigermaßen ähnlich. Die Begriffe mit ihren Symbolen sind also die Münzen, die den geistigen Austausch vermitteln, haben daher einen konventionellen Wert, sind mehr oder minder scharf umrissen.

Indem sie eigentlich erst den Intellekt ausbildete, wozu hat die Sprache den menschlichen Geist geführt? Sprache und Denken sind aufs innigste miteinander verbunden, das dürfte aus den bisherigen Ausführungen schon hervorgegangen sein. Die Sprache hat die Aufgabe, das Erlebte, oder sagen wir das im weitesten Sinne anschaulich Gegebene, zu übermitteln und kann dies nur, wie wir sahen, durch Zerlegen in Begriffe, in der Form des Satzes. Die Begriffe aber sind im Grunde nur Gedächtnisstützen, sie sind

[1]) Vgl. H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte (5) S. 14—15.

entstanden dadurch, daß ein Symbol, ein Wort, eine Reihe von ähnlichen Erscheinungen subsumiert. Fälscht dadurch die Sprache und der Intellekt nicht die wahre Wirklichkeit, in der es nur Individuelles gibt? Oder, wenn wir die Frage anders stellen, welches ist der eigentliche Sinn der Begriffsbildung? Diese Frage hat die Menschheit beschäftigt, seitdem es Philosophen gibt. Dieses ist der Grund des mittelalterlichen Universalienstreites. Auch in der scholastischen Philosophie wurde die Frage nach der Bedeutung der Begriffe, genauer der Gattungsbegriffe, gestellt und verschieden beantwortet. Während die einen, die „Realisten", hinter den Gattungsbegriffen eine metaphysische Realität suchten, während sie annahmen, daß deren wahre Bedeutung in Gott gegeben sei, sahen die „Nominalisten" in ihnen nur „flatus vocis", leere Schälle. Die „Konzeptualisten" endlich nahmen einen Standpunkt ein, der unserer heutigen Auffassung entspricht, daß die Begriffe nämlich Konstruktionen, Hilfsmittel unseres Intellekts seien. In der Tat haben ja die Begriffe die Aufgabe, uns ein Zurechtfinden in der verwirrenden Fülle der individuellen Wirklichkeit zu ermöglichen und dies ist ja namentlich auch der Sinn der wissenschaftlichen Begriffsbildung. Mit Hilfe der Begriffe ordnen, gruppieren und teilen wir die Erscheinungen ein. Es ist auf diese Weise möglich, sie unserem Bewußtsein (dem Unbewußten) einzuverleiben, wo sonst nur ein wirres Chaos von vagen Erinnerungsbildern herrschen würde. Neue Erkenntnisse vermögen sie nicht zu vermitteln, sondern nur zu verarbeiten. Neue Erkenntnisse können nur in der Anschauung als ein Ganzes, Zusammenhängendes, Einmaliges und Individuelles auftauchen. Die Begriffsbildung aber bearbeitet die Intuitionen mit Hinsicht auf die Möglichkeit der Mitteilung. Sie bedeuten eine innere Formung des Geschauten, der dann in den Worten eine äußere Form zugeordnet ist. Das innere Erlebnis, sei es eine Sinneswahrnehmung oder eine Intuition im weitesten Sinne, taucht zunächst im Bewußtsein als etwas Ganzes und Einheitliches unmittelbar und blitzartig auf. Gäbe ihm der Intellekt nicht die innere Formung, so wäre es den Mitmenschen verloren und würde im Unbewußten des erlebenden Subjekts selbst nur als ein mehr oder minder verschwommenes Erinnerungsbild zurückbleiben. Die innere Formung aber ist eine Zerlegung, eine begriffliche Analyse des einheitlich Geschauten und ein Inbeziehungsetzen der einzelnen begrifflichen Bestandteile. Als Ausdrucksform einer Intuition kommt auf diese Weise mit Hilfe der lautlichen Symbole

der Satz zustande.[1]) Die Art aber, wie die Zerlegung einer solchen Intuition (Wundt nennt sie „Gesamtvorstellung“) vor sich geht, ist willkürlich und mannigfaltig. D. h. der Intuition ist keine innere noch äußere Form gesetzmäßig zugeordnet. In welcher Reihenfolge und Intensität die einzelnen Teile des anschaulich Gegebenen (der Gesamtvorstellung) sich über die Schwelle des Bewußtseins heben, wie sehr oder wie wenig sie die Aufmerksamkeit erregen, ja welche an sich zerlegbaren Teile überhaupt apperzipiert werden, all das hängt von ihrer affektischen Beziehung zum erlebenden Subjekt ab. Es sind Gefühls- und Willensmomente. Temperament und Charakter, kurz die geistige Eigenart des Sprechers, die die innere Formung seiner Intuitionen veranlassen und so indirekt auch auf die äußere Form seiner Rede wirken. Und da der Einzelne ja stets in einer Sprachgemeinschaft lebt, in der sich infolge des Nachahmungstriebes und besonders der Analogie eine gemeinsame Art, die Dinge zu sehen, die Anschauungen zu formen und entsprechend auszudrücken, herausbildet, so hängt auch die Sprache einer Gemeinschaft von ihrer geistigen Eigenart ab. Schon W. von Humboldt wies auf diese bedeutsamen Zusammenhänge hin und ihm verdankt die Wissenschaft den Begriff der „inneren Sprachform“. Dieser Begriff trat dann freilich in der Weiterentwicklung der Sprachwissenschaft zurück, als diese unter den Einfluß des naturwissenschaftlichen Denkens geriet, bis in neuerer Zeit zwei Forscher, F. N. Finck und K. Voßler wieder auf die Humboldtschen Gedankengänge zurückgriffen. Wenn nun aber die innere Sprachform und damit in letzter Konsequenz die Begriffsbildung überhaupt keine gesetzmäßige Beziehung zum anschaulich Gegebenen haben, sondern vielmehr eine mehr oder minder willkürliche Verarbeitung desselben darstellen, welchen Erkenntniswert haben dann die Begriffe und ihre Symbole, hat die Sprache überhaupt? Es liegt dann auf der Hand, daß unser Denken, das wie die Mitteilung an die Sprache geknüpft ist, durch sie nur zu leicht subjektiven Entstellungen oder Verzerrungen unterworfen werden kann. Bis zu einem gewissen Grade denkt ja die Sprache für die Menschen einer Sprachgemeinschaft, d. h. der Erberinnerungsschatz, bindet sie die letzteren geistig durch die

[1]) Vgl. Stern, l. c. 184: „Ein Satz ist der Ausdruck für eine einheitliche (vollzogene oder zu vollziehende) Stellungnahme zu einem Bewußtseinsinhalt.“ So wenig wie das Wesen der Sprache kann man das des Satzes in das Schema einer Definition pressen, die seiner Totalität gerecht würde.

überlieferte Begriffsbildung und die Art der Zerlegung der Anschauungen. Auch diese Erkenntnis stammt nicht erst von heute. Als unter Führung der Naturwissenschaften der Kampf gegen die überlieferten Autoritäten vor etwa 300 Jahren auf der ganzen Linie entbrannt war, besann man sich darauf, daß auch die Sprache zuweilen die Rolle einer solchen lästigen, das Denken in Fesseln schlagenden Autorität spielte, und so erscheinen denn unter den Vorurteilen (idola), die den Fortschritt der Erkenntnis hindern, bei Bacon von Verulam auch die der Sprache, idola fori, d. h. solche, die durch den Verkehr der Menschen, durch Mitteilung und Begriffsbildung entstanden sind, da die Sprache vielfach Verschiedenes mit demselben Symbol bezeichnet. In neuester Zeit namentlich ist dieses erkenntnistheoretische Problem wieder in den Vordergrund gerückt worden. So sieht z. B. auch F. Mauthner (Kritik der Sprache) in den Begriffen und Worten der Sprache nur Gedächtnisstützen, gemeinsame Zeichen für verschiedene, einander nur ähnliche Dinge, Willkürkonstruktionen, die dem Menschen bloß ein praktisches Zurechtfinden in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen ermöglichen, aber untaugliche Mittel der Welterkenntnis sind. Die Sprache ist gewissermaßen der gemeinsame Erinnerungsschatz der Menschheit, ein Fortschritt der Erkenntnis aber nur in der sprachlosen Anschauung möglich. Von den zünftigen Philosophen nimmt Bergson einen ähnlichen Standpunkt ein. Auch für ihn sind die Begriffe Willkürkonstruktionen, Täuschungen des Intellekts mit dem alleinigen praktischen Zweck, dem Menschen die Beherrschung der Umwelt zu ermöglichen. Der aufs Räumliche, Starre, Tote gerichtete Intellekt mit seinen Begriffen, seinen Analysen, Zerlegungen kann dem einheitlichen ewigen Fluß des Lebens nicht gerecht werden, kann dessen Erkenntnis nicht vermitteln. Einzig durch Intuition, worunter eine Art gefühlsmäßiges Erleben zu verstehen ist, können wir in die letzten Probleme der Metaphysik eindringen. Bei näherem Zusehen ergibt sich freilich, daß dieses gefühlsmäßige Erleben des Lebens selbst kein Erkenntnisorgan ist und entweder zu mystischer Gläubigkeit oder zum Skeptizismus führen muß. Es scheint noch einen anderen Weg zu geben, um dieses erkenntnistheoretische Problem zu lösen. Die Begriffe sind doch etwas mehr als bloße Willkürkonstruktionen mit praktischen Zwecken. Ohne sie wäre ja geistiger Austausch und kulturelle Entwicklung nicht möglich gewesen. Sie helfen das bewahren, was erstmalig durch Anschauung

errungen wurde. Sollte es dann nicht möglich sein, sie von den Elementen der Willkür zu befreien, indem man sie wieder an der Anschauung mißt und korrigiert? Sollte es nicht möglich sein, durch Intuition das wahre Wesen der Begriffe, frei von sprachlicher Tradition und allgemeingültig festzulegen, so eine neue und sichere, übersprachliche Grundlage des Denkens zu schaffen? Diesen Weg beschreitet die Husserlsche „Phänomenologie", indem sie die Begriffe mit der ihnen ursprünglich zugrunde liegenden Anschauung vergleicht. In der Sprache sind die Begriffe, wie wir sahen, entstanden dadurch, daß ein gemeinsames Zeichen für mehrere ähnliche, individuelle Erscheinungen verwendet wurde, die Phänomenologie aber sucht aus der Anschauung des gegebenen individuellen zur Schau seines eigentlichen und „wahren Wesens" vorzudringen, und zwar mit Hilfe der Intuition, wie sie sie versteht, der Wesensschau, die sich also an jeder einzelnen empirischen Wahrnehmung oder Vorstellung vollziehen läßt. Dieses so am Einzelnen geschaute Wesen ist dann allgemeingültig für alles, was demselben Wesen angehört. Das „wahre Wesen" aber läßt sich nicht definieren, sondern nur durch Anschauung erfassen. Es soll auf diese Weise eine streng wissenschaftliche Grundlage alles Denkens geschaffen werden von derselben Beweiskraft und Allgemeingültigkeit wie die Mathematik oder die reine Logik.

„Zurück zur Anschauung!" Mit diesem Schlagwort können wir überhaupt eine Grundströmung der heutigen geistigen Umwendung bezeichnen. Man hat erkennen müssen, daß das einseitige begriffliche Denken, sowie es namentlich in der wissenschaftlichen Begriffsbildung vorlag, seine Grenzen erreicht und das Leben mechanisiert hat. Seit etwa 300 Jahren, seit dem Aufkommen der modernen naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise, geht das Erkenntnisstreben der Menschheit in Philosophie und Wissenschaft nicht auf letzte Ursachen, nicht auf das „wahre Wesen" der Dinge, nicht auf ihr Inneres, sondern begnügt sich damit, um die Dinge herumzugehen, sie von allen Seiten zu betrachten, zu wägen und messen, kurz die Welt quantitativ zu erfassen, Regelmäßigkeiten im Ablauf der Erscheinungen festzustellen. Anstelle des scholastischen Substanzbegriffes ist der Relationsbegriff getreten. Mit der Aufdeckung sogenannter „gesetzmäßiger Beziehungen" glaubte man die Erscheinungen schon erklärt zu haben. Der mechanistische Kausalbegriff stand im Hintergrunde aller wissenschaftlichen Erkenntnis. Diese Betrachtungsweise hat sich bis auf unsere Tage

aller Wissenschaften, alles menschlichen Denkens bemächtigt. Überall wurden die Erscheinungen in Begriffe, in Gattungen und Kategorien eingeteilt und geordnet. Gewiß, das war notwendig, aber heute müssen wir eingestehen, daß damit eine Welterkenntnis nicht erreicht ist, daß uns das wahre Wesen der Dinge durch das weitmaschige Netz der Begriffe entschlüpfte. Dazu werden wir gewahr, daß die praktische Beherrschung der Dingwelt, die uns der Intellekt mit Hilfe seiner Organe, der Wissenschaft und Technik vermittelt hat, zur Überschätzung des Dinglichen, des Materiellen geführt hat, dazu, daß wir Menschen schließlich selbst von der Gütererzeugung, die doch um unseretwillen da sein sollte, abhängig geworden sind. Die letzte Konsequenz war die Mechanisierung des Seelenlebens. Heute, wo die Gefahr erkannt ist, erschallt daher vielstimmig der Ruf: „Los vom Intellektualismus, der alles verschuldet hat, zurück zum Gefühlsmäßigen und Anschaulichen!“ Indem der Mensch sich wieder auf sein gefühlsmäßiges Erleben beruft, muß er der objektiven Weltanschauung des Naturalismus wieder eine subjektive entgegenstellen, er will sich selbst behaupten und vom menschlichen Standpunkt werten. D. h. mit anderen Worten, er strebt zur anthropozentrischen Weltauffassung zurück, die vor 300 Jahren verlassen wurde. Damit geht Hand in Hand ein Bewerten der Dinge nach ihrem transzendentalen Gehalt, ein Bewerten nach ihrer Bedeutung für das Seelische. Die menschliche Seele aber ist der Mittelpunkt aller Kultur. So suchen wir heute dort anzuknüpfen, wo die Entwicklung vor 300 Jahren durch den neuen wissenschaftlichen Rationalismus abgerissen wurde. Wir legen uns wie in der Scholastik wieder die Frage nach dem „wahren Wesen“ der Dinge vor, statt sie bloß messen und wägen, in Begriffe spannen zu wollen. Dieses wahre Wesen aber suchen wir heute zu erfassen, indem wir die Begriffe, die uns die notwendige Gruppierung und Ordnung gebracht haben, wieder an der Anschauung messen. Auf das anschaulich erfaßbare „wahre Wesen“ der Dinge geht es aber heute nicht bloß in der Wissenschaft und Philosophie, sondern auch in der Kunst, im Expressionismus.

Es mag in diesem Augenblick scheinen, als wären wir von unserem eigentlichen Thema abgekommen. Aber aus dem Zusammenwirken der beiden genannten Faktoren, dem Anschaulichen und dem Begrifflichen, aus Intuition und Intellekt, ergibt sich nicht nur alle kulturelle Entwicklung, sondern auch in der Entwicklung

der menschlichen Sprache ging und geht es stets um die Formung der Intuition durch den Intellekt. Die Sprache ist ja das Werkzeug aller Kulturentwicklung. Daher können wir nur aus letzterer verstehen, was uns die Sprache ist. Ich glaube angedeutet zu haben, wie das aus dem Mitteilungszweck der Sprache herausgewachsene begriffliche Denken, in einseitiger Konsequenz ausgebildet und angewendet, zu Irrtümern führen mußte und schließlich in seiner Übersteigerung eine ganze Kultur zum Versanden gebracht hat. Wir sahen dabei in den Begriffen nur eine Formung des zunächst anschaulich Gegebenen. D. h. in der Sprache, im Geistesleben, in der Kultur im weitesten Sinne, ist das Grundproblem das der Beziehung zwischen geistigem Gehalt und Form. Es handelt sich in diesem Problem immer und überall darum, wie ein Geistiges dem Mitmenschen zum Nacherleben vermittelt werden kann. Die Intellektualisierung dient im Kulturleben der Übermittlung und Bewahrung des ursprünglich anschaulich Errungenen, kann niemals Selbstzweck sein. Eine reine Formkultur bedeutet daher überall Verfall und verwirklicht sich durch einseitige Herrschaft des Intellektualismus. Können wir also jetzt die zu Anfang gestellte Frage: „Was ist uns die Sprache?" beantworten? Ich möchte auch jetzt noch auf eine Definition in wenigen Worten verzichten, glaube vielmehr in der Hauptsache diese Frage schon beantwortet zu haben. Es sei nur nochmals darauf hingewiesen, wie sich das Dilemma: Sprache = Ausdruck oder Sprache = Mitteilung löst. Ein Ausspruch Schuchardts scheint mir in dieser Hinsicht sehr glücklich formuliert: „Der Mensch schafft sich den eigenen, ihm angeborenen Ausdruckslaut zum Mitteilungslaut um." (Sprachliche Beziehung, Berl. Sitzber., 1922, S. 200.) Genetisch gesehen ist der Mitteilungszweck tatsächlich etwas Sekundäres. Die Sprache ist von Haus aus zunächst Ausdruck und entspringt einer inneren Stellungnahme. Die Affekte lösen nicht nur die ersten Lautgebärden aus, sondern auch später noch sinnvolle Sprachlaute. Das Affektische, Gefühlsmäßige, Anschauliche drängt immer von innen nach außen zum Ausdruck. So gesehen war die Sprache Ausdruck von ihrer Entstehung an und ist es immer geblieben. Die Sprache als Mitteilung aber ist absichtlicher Ausdruck, beabsichtigt eine Wirkung. Sie entsteht in dem Augenblick, wo zuerst die teleologische Bedeutung der Symbole erfaßt wurde, und ihre Faktoren sind Wille und Intellekt. Zwischen diesen beiden Polen, dem rein Affektiven, Anschaulichen und dem rein Intellektuellen bewegt sich

aller sprachlicher Ausdruck und bewegt sich alle sprachliche Entwicklung.[1])

Oder mit anderen Worten, wir sind wieder bei dem vorhin angedeuteten Problem aller Sprache und Kultur, bei dem Problem der Formwerdung. Wie kann ein Geistiges zum Ausdruck gebracht, ein Nacherleben durch die Mitmenschen ermöglicht werden? Es ist bei unserer menschlichen Organisation unmittelbar klar, daß der Weg über die Sinnesorgane gehen muß, daß der Ausdruck sich sinnlich wahrnehmbarer Zeichen bedienen muß. Und zwar hätte sich nicht unbedingt ein System von lautlichen Zeichen herausbilden müssen so wie es in der menschlichen Sprache geschah; auch die anderen Sinne könnten die Vermittlerrolle spielen und haben dies auch getan. Ich erinnere nur an die Zeichensprache der Taubstummen. Wo nun aber gar außer dem Gehörsinn auch der Gesichtssinn fehlt, bei den Taubstummblinden, da ist der Tastsinn zur Vermittlung berufen, wie der Fall der Helen Keller zeigt. Die Lautsprache verdankt ihren Vorrang nur ihren praktischen Vorteilen. Was wir schon für die Zeichen der Lautsprache festgestellt haben, ihre zwiefache Natur als heterogene (konventionelle, auf bloßer Assoziation beruhende) und homogene (nachbildende), wird auch für die übrigen sinnlichen Zeichen gelten. Es kann entweder auf dem Wege einer zufälligen Assoziation sich einem beliebigen Zeichen irgend eine Bedeutung beigesellen oder aber

---

[1]) Von diesem Gesichtspunkt aus untersucht Bally das „fonctionnement du langage", die Art, wie sie sich ihrer Ausdrucksmittel bedient. Auch er unterscheidet zwei Hauptfaktoren, die das Sprachmaterial fortwährend umgestalten: im jeweilig Sprechenden die Tendenz zum Affektiven und Expressiven, die dem augenblicklichen Zustand seines Fühlens und Wollens entspricht und demgegenüber die Tendenz zur Intellektualisierung des Ausdruckmaterials, hervorgerufen durch die Abnutzung im täglichen Gebrauch der Sprachgemeinschaft. Daraus folgt neue Schöpfung (z. B. bildhafter Gebrauch der Worte in den Argots und sonst oder sonstige affektive Wendungen), neue Abnutzung usw. Die Abnutzung (Intellektualisierung) tritt ein, wenn der affektische, anschauliche Gehalt der Ausdrucksmittel nicht mehr gefühlt wird, wenn nur das Begriffliche zurückbleibt. So ist für Bally die Stilistik = „l'étude du contenu affectif des faits d'expression dans le langage organisé." Zu dieser Auffassung, die doch auch die Sprache in ihrem ewigen Wandel betrachtet, scheint mir nun doch Ballys Festhalten an seines Lehrers De Saussure Antihistorismus in einem gewissen inneren Widerspruch zu stehen. Seine Betrachtungsweise müßte vielmehr zu einer wesentlich historischen Auffassung führen, und so geschieht es in der Tat, wenn er einmal äußert: „Il ne sera pas difficile de voir qu'au cours de l'évolution cette tendance analytique est constamment contrariée par la tendance expressive."

das Zeichen kann eine gewisse Bildhaftigkeit, es kann eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Darzustellenden besitzen, indem es einen sinnlich wahrnehmbaren Teil desselben nachbildet. Wir hätten demnach zu unterscheiden zwischen Symbolen im engeren Sinn und Bildern. Bei der Entstehung der Lautsprache hatten wir diesen Unterschied zwischen den eigentlichen Lautgebärden und den Lautmalereien festgestellt. Auf der Stufe der reinen Ausdruckslaute (Lautgebärden), die noch frei vom Mitteilungszweck und der assoziativen Beziehung auf ähnliche Vorstellungsgruppen waren, muß sich der Gesang abgesondert haben, der einzig und allein dem Ausdruck und der Entladung gefühlsmäßiger Erlebnisse diente. Und in weiterer Folge hat sich daraus die Musik als Kunst entwickelt, frei von jeder begrifflicher Gliederung. Wenn im Wagnerschen Musikdrama dasselbe musikalische Motiv bei ähnlichen Vorgängen auftritt, so bedeutet dies den Ansatz zu einer Intellektualisierung der Musik. Die Leitmotive sind Bekanntheitssymbole, so wie sie in der menschlichen Ursprache, ferner in der Kindersprache vorhanden sind, aus denen sich dann die Begriffssymbole, die Worte, entwickeln konnten. Parallele Vorgänge wird man im Bereich der übrigen Sinne, soweit sie zu Ausdruck und Darstellung verwendet werden, feststellen können. Der Lautgebärde und dem Gesang entspricht im Bereich des Gesichtssinns die Ausdrucksgebärde, die Pantomime und der Tanz, die allerdings auch Elemente der Nachbildung in sich aufgenommen haben. Der Gesichtssinn verwendet dann überhaupt die bildliche Darstellung als reinen Ausdruck, d. h. als Kunst. Aber auch hier ist der Weg zur Intellektualisierung möglich und ist beschritten worden. Wo eine bildliche Gesamtdarstellung Mitteilungszwecken dient, ist der Ansatz dazu gegeben (z. B. in der Bilderschrift der Indianer). Der nächste Schritt der Entwicklung ist dann der zu den Bildsymbolen für Begriffe, woraus dann die Bilderschrift im weitesten Sinne (z. B. die ägyptische) entstehen konnte. Durch Gleichstellung von Bildsymbolen für Begriffe mit deren Lautsymbolen gerieten dann die ersteren in Abhängigkeit von den letzteren, was auf dem Wege der weiteren Abstraktion zur Buchstabenschrift führte. So finden wir überall auf dem Wege der kulturellen Entwicklung die Intellektualisierung als Mittel für weiteren und leichteren geistigen Austausch. Sie darf nur nicht Selbstzweck werden.

Indem wir uns so mit dem Problem der Formwerdung beschäftigten, haben wir hinsichtlich der Sprache eigentlich nur den

Urzustand ins Auge gefaßt. Wie aber liegen die Dinge in einem fortgeschritteneren Stadium? Wie hilft sich die Sprache heute, wo es gilt, Neues zu bezeichnen, eine sprachlose Anschauung, einen neuen Begriff usw.? Für den Kulturmenschen, der gelernt hat, seine Affekte einigermaßen zu meistern, spielt die Lautgebärde nicht mehr die Rolle wie früher. Nur in den Interjektionen sind erstarrte Reste davon noch erkennbar. Die mehr oder minder zufälligen Assoziierungen zwischen Lautkomplexen und Begriffen kommen nicht mehr vor. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, daß das Affektische in der Sprache keine Rolle mehr spielt, im Gegenteil, es ist so mächtig wie zuvor. Es werden nur keine neuen Assoziationen mehr auf diese Art gestiftet. Der Affektgehalt der Anschauungen äußert sich immer noch auf mannigfaltige Art in der Intonierung, lautlichen Nuancierung, Bildhaftigkeit des Ausdrucks und wirkt so darauf hin, das Sprachmaterial umzugestalten. Lautmalereien kommen bei äußeren Wahrnehmungen in sehr beschränktem Maße heute noch vor (z. B. töff-töff für Automobil u. dgl.). Das eigentliche Hilfsmittel der Sprache ist aber recht eigentlich das Vergleichen, die Verwendung von Bildern. Wo eine neue sprachlose Anschauung gegliedert werden soll, werden die einzelnen Teile mit schon Bekanntem verglichen. Neue Begriffe aber erhalten durch Vergleich und Übertragung (Metapher) die Bezeichnung eines schon bekannten Begriffs und werden dadurch zugleich auch in eine schon bestehende Kategorie eingeordnet, wobei durch Hinzusetzen eines ebenfalls durch Vergleich festgestellten Merkmals noch eine Unterabteilung geschaffen wird. So helfen wir uns im Deutschen mit unseren zusammengesetzten Wörtern, im Romanischen mit präpositionalen Verknüpfungen. Das Wesentliche ist, daß die Sprache heute fast nur noch durch Bilder und Bildlichreden bereichert wird, wofern sie nicht durch Entlehnungen schon konventionelle Assoziationen übernimmt. Den Bildern und Bildlichreden haftet dabei zunächst ein gewisser anschaulicher und Affektgehalt an, der durch den Gebrauch (Intellektualisierung) mehr und mehr schwindet, so das rein Begriffliche zurücklassend (vgl. Ballys Sprachbetrachtung).

Wenn wir über die Haupttriebfedern im Sprachleben einige Klarheit erlangt haben, dann dürfen wir wohl nachprüfen, wie die Sprachforschung ihnen gerecht wird. Wenn es sich im Sprachleben immer um die Formung des Intuitiven durch den Intellekt dreht, wie soll die Sprachforschung die beiden Faktoren Intellekt

und Intuition verwenden? Es ist begreiflich, daß in dem intellektualistischen Zeitalter, das sich eben zu Ende neigt, fast ausschließlich der Intellekt die Erforschung der Sprache geleitet hat. Was aber war sein Ziel und was hat er dabei geleistet? Er hat die Sprachen wie selbständige Gebilde, als Systeme, in ihren verschiedenen Stadien miteinander verglichen, Regelmäßigkeiten in ihren Veränderungen festgestellt und diese Regelmäßigkeiten nach ihren Bedingungen geordnet und gruppiert. So entstanden mit Hilfe des abstrahierenden Verstandes die verschiedenen sprachwissenschaftlichen Kategorien der Lautlehre, Formenlehre, Syntax usw. die Begriffe betonte und unbetonte Vokale, offene und geschlossene Silbe, Assimilation und Dissimilation, Kontamination usw. Kurz die letzten Erkenntnisziele waren ordnende Begriffe, waren die sogenannten „Gesetze", d. h. auch hier ging es nicht auf das „wahre Wesen" der Dinge, sondern es herrschte der Relationsbegriff, der Begriff der mechanischen Kausalität. Halb verschämt nur ließ man da und dort den einzigen fruchtbaren, weil geistigen, Faktor der sprachlichen Umgestaltung gelten, das Prinzip der Analogie, aber auch nur in Ausnahmefällen, mit denen man nichts Rechtes anzufangen wußte. Und gerade die Analogie hätte das Wesen der sogenannten Gesetzmäßigkeit aufhellen können, da sie es ist, die Gleichförmigkeiten im Geistigen erzeugt. Die Folge dieser Betrachtungsweise war, daß man sich die Sprache als ein selbständiges, unabhängig von den sprechenden Menschen existenzbesitzendes System von Ausdrucksmitteln vorstellte und dieses zu erforschen trachtete ohne Rücksicht auf die Psyche, aus der doch ständig alles Sprechen hervorgeht.[1]) Wenn z. B. in der historischen

---

[1]) Briefliche Äußerungen von Fachkollegen verwiesen mit Hinsicht auf meine erwähnte Schrift auf das Fehlen einer Würdigung De Saussures. Eine Geschichte der Linguistik in den letzten Jahrzehnten wollte ich ja nicht geben, unter den Neuerern in meinem Sinne aber konnte ich ihn nicht aufführen. Wenn ich ihn auch nicht ohne weiteres den Positivisten alten Schlages beizählen möchte, so scheint mir seine Sprachbetrachtung doch stark rationalistisch. Charakteristisch für ihn sind die strengen Unterscheidungen, die er durchführt, die Differenzierungen, Analysen. So scheidet er zum Zwecke der wissenschaftlichen Untersuchung schon einmal die gesprochene Rede von der Sprache als System. Nur die letztere ist für ihn Gegenstand der Linguistik. Dadurch wird schon der ständige Einfluß der sprechenden Individuen auf die Entwicklung der Sprache aus dem Auge verloren. Die Sprache als System wird losgelöst von den sprechenden Menschen. Es ist dies eine Abstraktion, die die wahren Zusammenhänge löst, den Blick für die Wirklichkeit trübt, zu einer mechanisierenden Auffassung der sprachlichen

Grammatik gelehrt wurde, dieser oder jener Laut verändere sich unter dieser oder jener Bedingung so oder so, indem man sozusagen

---

Erscheinungen führen muß. Und in der Tat stoßen wir bei De Saussure immer wieder auf den Ausdruck „mécanisme de la langue" (vgl. Cours de linguistique générale). Das berührt fast wie ein Rückfall in die Zeiten, wo man die Sprache als einen Organismus von den Menschen losgelöst hatte. Und diese Auffassung finden wir denn auch bei dem Schüler De Saussures, Sechehaye, wieder, der tatsächlich von einem „organisme linguistique" (Linguistique théorique, S. 24), der davon spricht, daß „La grammaire existe dans notre vie psychique et physique" (l. c. S. 25). — In der „linguistique" unterscheidet De Saussure dann wieder eine l. synchronique und eine l. diachronique. Die erstere ist nichts anderes als eine Wiederbelebung der alten deskriptiven Grammatik, ihr Gegenstand die Sprache als System, das gegenseitige Verhältnis ihrer Ausdrucksmittel in einem gegebenen Zeitpunkt, als ein Querschnitt. Die l. diachronique dagegen ist die eigentliche sprachliche Entwicklungsgeschichte, die historische Grammatik. De Saussure ist bemüht, an Beispielen nachzuweisen, daß die Vermischung dieser beiden Sprachwissenschaften, der l. synchronique und der l. diachronique zu unheilvollen Irrtümern führen kann. Und manchmal hat es tatsächlich diesen Anschein. Man kann ihm ja so weit beipflichten, daß im Interesse einer strengeren Methode, für die Genauigkeit der analytischen Untersuchungen seine Unterscheidung förderlich ist. Aber an solchen analytischen Spezialuntersuchungen hat die Sprachwissenschaft in den letzten Jahrzehnten auf den verschiedensten Gebieten eine Unmenge beigebracht. Das ist es ja nicht, was uns not tut. Wenn wir nichts anderes tun, so verfällt die Sprachwissenschaft immer tiefer der Mechanisierung, verliert den Blick für die großen Zusammenhänge, für die Wirklichkeit des Sprachlebens. Für uns gilt es heute, das Sprachleben in seinem Zusammenhange und Fluß nachdenkend zu schauen, und da können wir uns nicht mit der Betrachtung eines sprachlichen Querschnittes begnügen, oder diesen in Gegensatz bringen zum Längsschnitt. Wir müssen vielmehr das sprachliche Leben in seinem ständigen Fortschreiten zu erfassen suchen. Und da erscheint uns jeder Querschnitt, jeder Zustand, als das Ergebnis der vorangegangenen Entwicklung, alles Gleichmäßige im grammatischen System (wie im geistigen Leben überhaupt) als die Auswirkung der Analogie, die irgend einen Ansatz zur Veränderung verallgemeinert hat, die immer wieder den Ausgleich schafft. Viel förderlicher als die Unterscheidung zwischen Querschnitt und Längsschnitt scheint mir die Schuchardtsche zwischen Spaltung und Ausgleich oder die Vosslersche zwischen Sprache als Schöpfung und Sprache als Entwicklung. Aber De Saussure will eben die Sprache zum Zwecke der wissenschaftlichen Betrachtung aus ihren natürlichen Zusammenhängen loslösen: „la linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même" (Cours de l. g. 324). — Die starke Hervorhebung der Sprache als System, der deskriptiven Grammatik im Gegensatz zur historischen, ist ein sehr charakteristischer Zug für De Saussure und seine Schüler. An Stelle des deutschen Historismus tritt bei ihnen allen ein echt französischer systematisch-mathematischer Geist hervor, ein neuer und besonderer Rationalismus. Sie berühren sich hierin viel mit Gilliéron, der mir aber immer noch historischer gerichtet scheint.

die Worte in Gruppen geordnet auf den Operationstisch spannte und sezierte, so hatte man offenbar vergessen, was H. Paul den Fachgenossen erneut ins Gedächtnis zurückrufen mußte: „Das wirklich Gesprochene hat gar keine Entwicklung. Es ist eine irreführende Ausdrucksweise, wenn man sagt, daß ein Wort aus einem in einer früheren Zeit gesprochenen Worte entstanden sei." (Prinzipien[5], S. 28). Das schriftlich fixierte Wort aber hat erst recht keine Entwicklung. Entwicklung hat die Sprache allein dadurch, daß sie in der Psyche der Menschen, im Unbewußten, in der Form von Erinnerungsbildern lebt. Aus dem Psychischen müßten daher alle Sprachveränderungen erklärt werden. Daher sagt auch F. N. Finck (Aufgabe und Gliederung der Sprachwissenschaft), die historische Grammatik, wie sie jetzt Mode sei, täusche einen unmöglichen Kausalzusammenhang vor. So hat uns der überwuchernde Intellektualismus, das einseitige Abstrahieren und Analysieren dahin geführt, daß die wahren Zusammenhänge zerrissen wurden. Es soll nicht gesagt werden, daß die bisherige ordnende und gruppierende Tätigkeit der Sprachforscher unnütz war, die bisher ausgebildeten Begriffe der Sprachwissenschaft brauchen auch durchaus nicht über Bord geworfen zu werden, aber es ist dringend notwendig, sie wieder an der Anschauung der wahren Wirklichkeit im Sprachleben zu messen und zu überprüfen, sie mit Anschauung zu erfüllen. Eine solche Arbeit kann freilich nur von Forschern geleistet werden, die zugleich Empiriker sind, nicht nur im Abstrahieren geübt, sondern auch in der Beobachtung des sprachlichen Alltagslebens und der menschlichen Psyche. Es geht damit Hand in Hand, daß die absolute Bewertung jeder sprachgeschichtlichen Tatsache zurücktreten muß. Nicht das empirisch Gegebene darf das letzte Ziel der Forschung sein, wenn wir nicht selber von den Tatsachen und Dingen beherrscht sein wollen, sondern die Einsicht in die großen Zusammenhänge im Sprachleben, in seine Haupttriebfedern, in das wahre Wesen der Sprache, ihren Ursprung und Ursache. In diesem Sinne denke ich mir künftig jede sprachwissenschaftliche Einzelforschung eingeordnet in diese allgemeine, philosophisch orientierte Sprachwissenschaft. Es wäre dies die allgemeine Sprachwissenschaft im Sinne Schuchardts.

Daneben ist aber noch eine andere Orientierung der Sprachwissenschaft möglich, die historische. Und zwar historisch in einem weiteren Sinne als dem bisher üblichen der historischen

Grammatik. Aus unseren bisherigen Ausführungen ist hervorgegangen, daß alles sprachliche Leben, alle sprachlichen Veränderungen aus der Psyche fließen, daß es sich immer wieder um eine Formung des Intuitiven, Affektiven, durch den Intellekt handelt, eine Formung, die in der Psyche vorweggenommen wird, noch bevor sie Ausdruck erhält. D. h. das andere Ziel der Sprachwissenschaft müßte sein, alle Tatsachen der sprachlichen Form aus dem zu erklären, was Humboldt die innere Sprachform genannt hat, die Sprache in all ihren Wandlungen zu begreifen als Werkzeug der Kultur und in ihr wirkend. Diese Forderung ist seit längerer Zeit von zwei Forschern erhoben worden: von F. N. Finck und K. Voßler. Finck allerdings war nicht sowohl kulturhistorisch als völkerpsychologisch orientiert. In seinen Vorträgen über den 'deutschen Sprachbau als Ausdruck deutscher Weltanschauung' hatte er den interessanten Versuch unternommen, aus dem Satzbau, aus der Art der Gliederung der Anschauungen, Rückschlüsse auf Temperament und Charakter der Völker zu ziehen. Er hatte dabei in erster Linie die Wirkung des Affektischen und seine rassenmäßige Bedingtheit im Auge. Insofern, als die Völkertemperamente in der Hauptsache als gleichbleibend vorausgesetzt werden, ist Finck dabei unhistorisch. Für Voßler dagegen ist gerade der Wandel des Psychischen, ist die Kulturentwicklung Hauptvoraussetzung. Sprache und Kultur sind ihm Ausdruck dieses Wandels. Seine Auffassung des Sprachlebens weicht daher nicht unerheblich ab von der Fincks und ist vielmehr durch B. Croce beeinflußt. Um Voßlers theoretische Schriften (1904 und 1905), mehr aber noch um die praktische Anwendung seiner Theorien in seinem Buche 'Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung' (1913) ging und geht ein großer Streit. Die Berechtigung seines Zieles und seines Wollens wird heute kaum noch jemand ernstlich in Zweifel ziehen, viel eher die seiner Methode. Man darf nicht vergessen, daß wir mit den Versuchen Fincks und Voßlers bei den ersten Anfängen einer neuen Sprachwissenschaft stehen, an die man nicht die Maßstäbe der alten Methoden anlegen darf. Wenn man es unternimmt, den Wandel der sprachlichen Formen auf einen Wandel im geistigen Gehalt hin auszudeuten, so kommt man mit den bisherigen sprachwissenschaftlichen Kategorien nicht mehr aus, ja, die überlieferte Begriffsbildung erweist sich unfähig, diesen Schritt zu tun. Und warum das? Bisher hat man in der Sprachwissenschaft immer nur ins

Auge gefaßt, was bereits gesetzmäßig, was durch die Analogie bereits verallgemeinert, intellektualisiert worden war. Dieses Allgemeine konnte man in Begriffe spannen und nach seinen Bedingungen ordnen. Vor dieser Verallgemeinerung aber, vor der Intellektualisierung, liegt der Moment der individuellen Schöpfung. Dieser Moment muß rekonstruiert werden, wenn man den Zusammenhang zwischen Form und geistigem Gehalt erfassen will. Dabei ist dann Voraussetzung, daß von der Sprachgemeinschaft gerade diejenigen individuellen Sprachschöpfungen übernommen werden, die ihrem eigenen Ausdrucksbedürfnis entsprechen. Ist aber die sprachliche Form nicht an sich vieldeutig wie jede Form? Nun, wir haben ja gesehen, daß wir scheiden müssen zwischen Symbolen im engeren Sinn und Bildern. Bildlicher Ausdruck im weitesten Sinn wird noch am leichtesten zu deuten sein. Die Bilder, die die Sprache einer Gemeinschaft verwendet, die Vergleiche, die sie zieht, werden uns nicht allzu schwer den Interessenkreis der Sprecher, ihre geistige Einstellung verraten.[1]) Ein besonders lehrreiches Beispiel bieten hier die Standessprachen und die Argots. Mit der größten Aussicht auf Erfolg wird man daher die kulturhistorische Betrachtungsweise auf das Gebiet der Wortbedeutungslehre anwenden. Das Bildlichreden und -vergleichen wird aber auch sonst im Sprachleben zu verfolgen sein, z. B. auch bei der Gliederung von Anschauungen, also in der Syntax (man vgl. bei Voßler das Beispiel des Teilungsartikels). Wo es sich aber um Symbole im engeren Sinn handelt, um sprachliche Formen, die auf dem Wege „zufälliger" Assoziationen für einen geistigen Gehalt eingetreten sind, da liegen die Dinge unendlich viel schwieriger. Freilich, die Lautgebärde spielt heute keine Rolle mehr, aber was sie an affektischem Gehalt auszudrücken hatte, das legt der Kulturmensch in die Intonierung und lautliche Nüancierung seiner Rede, in die Art der Gliederung seiner Anschauungen. Auf dem Gebiet der Lautlehre wäre da erst noch genügendes empirisches Material zu sammeln, das zeigen könnte, in welcher Weise die Intonierung,

---

[1]) Diejenigen Vorstellungen, mit denen sich der Geist am meisten beschäftigt, werden sich am leichtesten ins Bewußtsein drängen und dies wird namentlich auch bei Vergleichen der Fall sein. An verschiedenen Dingen werden einem gerade solche Ähnlichkeiten auffallen, die dem gewohnten Vorstellungskreise entsprechen, und so wird gerade das, was einem jeweils als *tertium comparationis* in die Augen fällt, charakteristisch sein für die Mentalität des Sprechers, für seine Grundanschauungen.

der viel zu sehr vernachlässigte musikalische Akzent, lautliche Veränderungen hervorruft. Vielleicht wird es aber auch dann unmöglich bleiben, hier den Augenblick der affektischen Schöpfung zu rekonstruieren. Wo es sich also um Symbole im engeren Sinne handelt, wird die Aufdeckung der Assoziationen einer glücklichen Intuition überlassen bleiben. Diese Intuition wird die richtigen Zusammenhänge zwischen den kulturellen Erscheinungen einer Zeit und deren sprachlicher Formgebung herzustellen haben. Das letztere namentlich ist das Verfahren Voßlers. Durch die Aufdeckung solcher historischer Zusammenhänge, solcher historisch gewordener Assoziationen, ist diese Sprachbetrachtung in ihrem innersten Wesen historisch, geht letzten Endes in der Kulturgeschichte im höchsten und weitesten Sinne auf. Und nur in solchen Zusammenhängen können die sprachgeschichtlichen Tatsachen Eigeninteresse beanspruchen.

So hätten die beiden geforderten Richtungen der Sprachwissenschaft ihren letzten Zweck nicht in sich selbst, da die eine sich in Philosophie, die andere in Kulturgeschichte auflöst. Diese Auflösung unserer Wissenschaft ist aber nur eine scheinbare, ist, wenn man so will, auch nur eine Abstraktion. Sie besitzt ein Prinzip der inneren Einheit als Ausgangspunkt und Antrieb, ein Prinzip, das auch den Wertmaßstab alles sonstigen Erkenntnisstrebens ausmachen muß: den Menschen und seine Seele.

Eingesandte Bücher.

(Redaktionsschluß: 20. Mai.)

Philosophie.

Behn, Siegfried, Kritik der pädagogischen Erkenntnis. Friedrich Cohen. Bonn 1923. Gz. brosch. M. 5,— geb. M. 7,50.

Brentano, Franz, Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis. 2. Aufl. Hrsg. und eingeleitet von Oskar Kraus. Philos. Bibliothek Bd. 55. Felix Meiner. Leipzig 1922. Gz. brosch. M. 3,—, geb. M. 4,—.

—, Die Lehre Jesu und ihre bleibende Bedeutung. Hrsg. aus d. Nachlasse von Alfred Kartil. Felix Meiner. Leipzig 1922. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 6,—.

Cassirer, Ernst, Die Begriffsform im mythischen Denken. (Studien der Bibliothek Warburg.) B. G. Teubner. Leipzig 1922. Gz. M. 1,—.

Freyer, Hans, Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie. B. G. Teubner. Leipzig 1923. Gz. M. 2,—.

Landmann, Edith, Die Transcendenz des Erkennens. Georg Bondi. Berlin 1923. Gz. brosch. M. 4,50.

Litt, Theodor, Erkenntnis und Leben. B. G. Teubner. Leipzig 1923. Gz. M. 3,60.

Meinong, Alex †, Zur Grundlegung der allgem. Werttheorie. Hrsg. von Ernst Mally. Leuschner & Lubensky. Graz 1923. Gz. M. 7,50.

Pfister, Oskar, Zur Psychologie des philosophischen Denkens. (Schriften zur Seelenkunde und Erziehungskunst, Heft IV.) Ernst Bischer. Bern o. J.

Sauer, Wilhelm, Philosophie der Zukunft. Ferdinand Enke. Stuttgart 1923. Gz. brosch. M. 9,—.

Scheler, Max, Moralia. Schriften zur Soziologie und Weltanschauungslehre, Bd. I: Der neue Geist. Dr. Peter Reinhold. Leipzig 1923. Gz. brosch. M. 5,—, geb. M. 7,50.

Vierkandt, Alfred, Der Dualismus im modernen Weltbild. Pan-Verlag Rudolf Heise. Berlin 1923. Gz. brosch. M. 2,20, geb. M. 3,—.

Weidenbach, Oswald, Weltanschauung aus dem Geiste des Kritizismus. Rösl & Cie. München 1923.

Wunderle, Georg, Einführung in die moderne Religionspsychologie. Josef Kösel & Friedrich Pustet. Kempten.

Wundt, Max, Staatsphilosophie. Ein Buch für Deutsche. J. F. Lehmann. München 1923. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 5,50.

Geschichte der Philosophie.

Frank, Erich, Plato und die sog. Pythagoreer. Max Niemeyer. Halle (Saale) 1923. Gz. brosch. M. 8,—, geb. M. 10,—.

Heimsoeth, Heinz, Die sechs großen Themen der abendländisch. Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters (Schriftenreihe der Preuß. Jahrb. Nr. 6). Georg Stilke. Berlin 1922.

Hirsch, Emanuel, Die Reichs-Gottes-Begriffe des neueren europäisch. Denkens. Vandenhoek & Ruprecht. Göttingen 1921. Gz. brosch. M. 1,—.

Cassirer, Ernst, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. I. und II. Bruno Cassirer. Berlin 1922.

Voltaire. Aus Voltaires Gedankenwelt. Hrsg. von Gleichen-Rußwurm. Deutsche Bibliothek. Berlin o. J.

Höffding, Harald, Rousseau und seine Philosophie. 4. Aufl. F. Frommann. Stuttgart 1923. Gz. brosch. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Cassirer, Ernst, Kants Leben und Lehre. Immanuel Kants Werke, Bd. XI: Ergänzungsband. Bruno Cassirer. Berlin 1918.

Bauch, Bruno, Immanuel Kant. 3. um e. Nachtr. verm. Aufl. W. de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1923. Gz. brosch. M. 10,—, geb. M. 12,—.

Meissinger, K. A., Naturwissenschaftl. Religion und Kant. Oranien-Verlag. Herborn 1923. Gz. brosch. M. —,40.

Schulz, Hans, Fichte in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. H. Haessel. Leipzig 1923. Gz. M. 6,50.

Hegel, G. W. Fr., Wissenschaft der Logik, hrsg. von Georg Lasson. Philos. Bibliothek Bd. 23. Felix Meiner. Leipzig 1923.

Dannenberg, Friedr., Der Geist d. Hegelschen Geschichtsphilosophie. H. Deger & Söhne. Langensalza 1923. Gz. brosch. M. 1,50.

Volkelt, Johannes, Arthur Schopenhauer. 5. neu bearb. Auflage. Fr. Frommann. Stuttgart 1923. Gz. brosch. M. 5,—, geb. M. 6,—.

Volkelt, Hans, Leipzig, Die Völkerpsychologie in Wundts Entwicklungsgang. Keysersche Buchhandlung. Erfurt 1922. Gz. M. 1,—.

Hessen, Johannes, Die philosophischen Strömungen der Gegenwart. Josef Kösel & Friedrich Pustet. Kempten. Sammlung Kösel. Gz. brosch. M. 1,60.

Geschichte und Methodik der Literaturwissenschaft. Poetik.

v. Lempicki, Sigmund, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1920. Gz. brosch. M. 6,—, geb. M. 8,—.

Rychner, Max, G. G. Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte. Seldwyla. Bern 1922.

Simmel, Georg, Zur Philosophie der Kunst. Gustav Kiepenheuer. Potsdam. Gz. kart. M. 4,80.

Müller-Freienfels, Rich., Psychologie der Kunst, Bd. I. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1922. Gz. geh. M. 3,75, geb. M. 4,30.

— —, Bd. II. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1923. Gz. geh. M. 6,—, geb. M. 8,—.

Suhtscheck, F. v., Literatur und Literaturwissenschaft. Abriß eines kritischen Systems in drei Teilen. Leuschner & Lubensky, Universitäts-Buchhandlung. Graz 1923. Gz. M. 4,—.

Merker, Paul, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1921. Gz. geh. M. 2,50.

Hirt, Ernst, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. B. G. Teubner 1923. Gz. geh. M. 2,70, geb. M. 4,—.

Lukács, Georg, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Paul Cassirer. Berlin 1920.

Franck, Hans, Deutsche Erzählkunst (Die deutsche Novelle, Einleitender Band). Friedrich Lintz Verlag. Trier 1922.

Berendsohn, Walter A., Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder-

und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch. W. Gente. Hamburg 1921.

Germanische Literatur. Sagen- und Märchenforschung.

Neckel, Gustav, Die altnordische Literatur (Aus Natur und Geisteswelt, 782). B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1923. Gz. kart. M. 1,30, geb. M. 1,60.

Sievers, Eduard, Die Eddalieder (klanglich untersucht u. herausgegeben). (Des XXXVII. Bandes der Abhandlungen der Philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Nr. III.) B. G. Teubner. Leipzig 1923. Gz. M. 3,50.

Olrik, Axel, Nogle Grundsaetninger for Sagnforskning (Danmarks Folkeninder Nr. 23). Schonebergske Forlag. Kopenhagen 1921. Preis 7,50 Kr.

—, (Übers. v. Wilh. Ranisch): „Ragnarök", die Sagen vom Weltuntergang. Walter de Gruyter & Co. Berlin, Leipzig 1922. Gz. M 9,—.

Wolters, Friedrich und Petersen, Carl, Die Heldensagen der Germanischen Frühzeit. Zweite Auflage. Ferdinand Hirt. Breslau 1922.

Deutsche Natursagen, 1. Reihe: Von Holden und Unholden. Mit 4 Holzschnitten von Marie Braun, hrsg. von Paul Zaunert (= Deutscher Sagenschatz hrsg. von Paul Zaunert). Eugen Diederichs. Jena 1921. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 7,—.

Wucke, Chr. Ludwig, Sagen der mittleren Werra. Dritte Auflage hrsg. von Hermann Ullrich. Druck und Verlag Hofdruckerei H. Kahle. Eisenach 1921.

Schell, Otto, Bergische Sagen. Zweite vermehrte Auflage. Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung A. Martini & Grüttenfien, G. m. b. H. Elberfeld 1922. Gz. M. 4,50.

Ebermann, Oskar, Elbsagen, für die Jugend ausgewählt. Hegel & Schade, Leipzig. Gz. M. 3,—.

Niedersächsische Sagen, Teil I: Provinz Sachsen, Braunschweig und Anhalt, hrsg. von Gerhard Kahle (= Eichblatts deutscher Sagenschatz, Bd. 7). Hermann Eichblatt. Leipzig-Gohlis 1923. Gz. brosch. M. 2,50, geb. M. 3,75.

Sagen des Harzes, hrsg. von Gerhard Kahle. Mit Abbildungen. (= Eichblatts deutscher Sagenschatz, Bd. 9.) Hermann Eichblatt. Leipzig-Gohlis 1923. Gz. brosch. 1,80, geb. M. 2,50.

Badische Sagen, gesammelt und hrsg. von Joh. Künzig. Mit Titelbild. (= Eichblatts deutscher Sagenschatz, Bd. 10.) Hermann Eichblatt. Leipzig-Gohlis 1923. Gz. brosch. M. 2,50, geb. M. 3,75.

Französische Märchen, übersetzt von Ernst Tegethoff. I. aus älteren Quellen, II. aus neueren Sammlungen (= Märchen der Weltliteratur, hrsg. von F. von der Leyen und P. Zaunert). Eugen Diederichs. Jena 1923. Gz. in farb. Pappbd. je M. 6,50, Halbleder je M. 12,50.

Atlantis, Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas. Bd. IV: Märchen. Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie: Märchen aus Kordofan hrsg. von Leo Frobenius. Eugen Diederichs. Jena 1923. Gz. brosch. M. 5,—, geb. M. 8,50.

Der Spuk, Zweihundert und fünfzig Geschehnisse aller Arten und Zeiten aus der Welt des Übersinnlichen. Gesammelt und behandelt von Otto Piper. Zweite Auflage. Sechstes bis zehntes Tausend. R. Piper & Co. München 1922. Geh. M. 9000, geb. M. 12000.



Mittelalterliches Geistesleben. Mystik.

v. Eicken, Heinrich, Geschichte und System der Mittelalterlichen Weltanschauung. Vierte Auflage mit Register von Hugo Preller. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart und Berlin 1923. M. 18,000.

Landsberg, Paul, Ludwig, Die Welt des Mittelalters und wir. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über den Sinn eines Zeitalters. Zweite Auflage 1923. Friedrich Cohen, Bonn. Gz. geh. M. 2,4, geb. M. 4,0.

Hoffmann, Heinrich, Die Antike in der Geschichte des Christentums. Paul Haupts Akadem. Buchhandlung. Bern 1923. Gz. M. 1,—.

Augustinus, Vom seligen Leben. Übersetzt und erläutert sowie mit einer Einführung in Augustins Philosophie versehen von Joh. Hessen. Der Philosophischen Bibliothek Band 183. Felix Meiner. Leipzig 1923.

Lehmann, Paul, Die Parodie im Mittelalter. Drei Masken-Verlag. München 1922.

Clemen, Carl, Die Mystik nach Wesen, Entwicklung und Bedeutung. L. Röhrscheid. Bonn 1923. Gz. M. —,60.

Grabmann, Martin, Die Kulturwerte der deutschen Mystik des Mittelalters. (Erw. Abdr. e. Vortr.) Dr. B. Filser (& Co.). Augsburg 1923. Gz. M. 1,80.

Janentzky, Christian, Mystik und Rationalismus. Duncker & Humblot. München und Leipzig 1922.

Söhngen, Oskar, Das mystische Erlebnis in Plotins Weltanschauung. Alfred Kröner. Leipzig 1923.

Hopfner, Theodor, Griechische Mystik (Geisteswissenschaftliche Vorträge Heft 51/53). Theosophisches Verlagshaus Leipzig.

Lehmann, Walter, Johannes Tauler. Predigten. Erster und Zweiter Band. Eugen Diederichs. Jena 1923. Gz. brosch. M. 10,—, geb. M. 16,—.

Lamm, Martin, Swedenborg. Eine Studie über seine Entwicklung zum Mystiker und Geisterseher. Aus dem Schwedischen von Ilse Meyer-Lüne. Felix Meiner. Leipzig 1922. Gz. geh. M. 8,—, geb. M. 10.—.

Deutsche Literaturgeschichte.

Mittelalter.

Nadler, Josef, Von Art und Kunst der deutschen Schweiz (Die Schweiz in deutschem Geistesleben. Eine Sammlung von Darstellungen und Texten, herausgegeben von Harry Maync, Bern. 7. Band). H. Haessel. Leipzig 1922.

Singer, Samuel, Die Dichterschule von St. Gallen (ebda., Band 8). H. Haessel. Leipzig 1922.

Heusler, Andreas, Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos. Zweite umgearbeitete Ausgabe. Fr. Wilh. Ruhfus. Dortmund 1923. Gz. M. 4,—.

Wilhelm, Friedrich, Nibelungenstudien. I. Über die Fassungen B und C des Nibelungenliedes und der Klage, ihre Verfasser und Abfassungszeit (Münchn. Archiv für Philologie des Mittelalters und der Renaissance, Heft 7). Georg D. W. Callway. München 1916.

Körner, Jos., Die Klage und das Nibelungenlied. O. R. Reisland. Leipzig 1920. Brosch. M. 3000,—.

Vogt, Friedrich, Französischer und deutscher Nationalgeist im Rolandlied und im Nibelungenlied (Marburger Akademische Reden Nr. 40). N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun). Marburg 1922. Gz. M. 0,30.

Vries, Jan de, Rother. (Germanische Bibliothek hrsg. von Wilhelm Streitberg. II. Abteilung: Untersuchungen und Texte 13.) Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1922. Gz. M. 4,—. Eig. Schl.

Schreiber, Albert, Neue Bausteine zu einer Lebensgeschichte Wolframs von Eschenbach (Deutsche Forschungen, Heft 7). Moritz Diesterweg. Frankfurt a. M. 1922. Gz. M. 7,—.

Singer, S., Neidhardt-Studien. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1920. Gz. M. 2,60.

—, Der Tannhäuser. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1922. Gz. M. 1,40.

Schwietering, Julius, Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter (Abhandlungen der königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. XVII, 3). Weidmann. Berlin 1921. Gz. M. 7,—.

Schultz, Franz, Steinmar im Straßburger Münster. Ein Beitrag zur Geschichte des Naturalismus im 13. Jahrhundert. Mit einer Tafel in Lichtdruck. (Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft in Heidelberg, Neue Folge 6. Heft.) Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1922.

v. Zingerle, Oswald, Freidanks Grabmal in Treviso. Dyksche Buchhandlung. Leipzig 1914. Gz. geh. M. 2,15, geb. M. 3,50.

Pohl, Gerhard, Der Strophenbau im deutschen Volkslied (Palaestra 136). Mayer & Müller. Berlin 1921.

Degering, Hermann, Die schöne Magelone. Hystoria von dem edelen Ritter Peter von Provenz und der schönsten Magelona des Königs von Naples Tochter (älteste deutsche Bearbeitung nach der Handschrift der preußischen Staatsbibliothek Germ. 4° 1579 mit Anmerkungen und überlieferungsgeschichtlichen, literarischen und kunsthistorischen Exkursen herausgegeben). Domverlag. Berlin 1922. Gz. M. 25,—.

Fernau, Helene, Der Monolog bei Hans Sachs. Frommansche Buchhandlung (Walter Biedermann). Jena 1923.

Neuzeit.

Francke, Kuno, Die Kulturwerte der deutschen Literatur, 2. Bd.: Von der Reformation bis zur Aufklärung. Weidmann. Berlin 1923. Gz. M. 9,—.

Bebermeyer, Gustav, Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke. Band IV: Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1923.

Hauffen, Adolf, Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation (Schriften des wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich). Erster und zweiter Band. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1921, 22.

v. Delius, Rudolf, Die deutsche Barocklyrik. Walter Seifert. Stuttgart, Heilbronn 1921.

Der Tulpengarten. Gedichte aus dem deutschen Barock. Verlag der Bücherstube am Museum. Wiesbaden 1921.

Galterer A., Gerhard Tersteegen. Dritte Auflage. Evangelische Buchhandlung von P. Ott. Gotha 1921.

Borcherdt, Hans, Heinrich, Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck. München 1919. Gz. M. 6,50.

Kern, Oskar, Johann Rist als weltlicher Lyriker (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Prof. Dr. E. Elster, Nr. 15). N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung G. Braun. Marburg 1920. Gz. M. 1,50.

Reicke, Emil, Neues aus der Zopfzeit. Gottscheds Briefwechsel mit dem Nürnberger Naturforscher Martin Frobenius Ledermüller und dessen seltsame Lebensschicksale. Im Anhang: Gottscheds Briefe und ein Schreiben Gellerts an den Altdorfer Professor Andreas Will. Kurt Scholtze Nachf. Leipzig 1923.

Willnau, Carl, Ledermüller, Erzählung. Kurt Scholtze Nachf. Leipzig 1921.

Zimmermann, Felix, Neues Leben aus Klopstock. Sibyllen-Verlag. Dresden 1923.

Weber, Gottfried, Herder und das Drama, eine literarhistorische Untersuchung. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LVI.) A. Duncker. Weimar 1922. Gz. Einzelpr. M. 12,—, Subskript. M. 10,—.

Stockmeyer, Clara, Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges. (Deutsche Forschungen, Heft 5.) Moritz Diesterweg. Frankfurt 1922. Gz. M. 24,—.

Busse, Bruno, Das Drama. II. Von Voltaire zu Lessing. (2. Aufl.) Aus Natur und Geisteswelt, 288. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1919. Gz. kart. M. 1,30, geb. M. 1,60.

— —, III. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. (2. Aufl.) Aus Natur und Geisteswelt, 289. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1922. Gz. kart. M. 1,30, geb. M. 1,60.

— —, IV. Vom Realismus bis zur Gegenwart. (2. Aufl.) Aus Natur und Geisteswelt, 290. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1922. Gz. kart. M. 1,30, geb. M. 1,60.

Klassik.

Goethes Rheinreise mit Lavater und Basedow im Sommer 1774. Dokumente hrsg. von Adolf Bach. Mit 19 Vollbildern. Seldwyla. Zürich 1923.

Zinkernagel, Franz, Goethes Urmeister und der Typusgedanke. Eine akademische Rede. Seldwyla. Zürich 1922.

Kohlmeyer, Otto, Die Pädagogische Provinz in Wilhelm Meisters Wanderjahren. Ein Beitrag zur Pädagogik Goethes. Julius Beltz. Langensalza 1923.

Barthel, Ernst, Goethes Wissenschaftslehre in ihrer modernen Tragweite. Friedrich Cohen. Bonn 1922. Gz. geh. M. 2,20, geb. M. 3,20.

Geisow, Hans, Von Goethe zu Dante. Walter Hädecke. Stuttgart 1923.

Blanckmeister, Franz, Goethe und die Kirche seiner Zeit. F. Sturm & Co. Dresden 1923.

Albrich, Konrad, Goethe und Christian Gotthilf Salzmann. Erstes Heft: Goethes 'Hermann' und Salzmanns 'Conrad Kiefer'. Zweites Heft: Salzmanns 'Revolutionsgespräch' im 'Boten aus Thüringen' und Goethes Dichtungen 'Der Bürgergeneral', 'Die Aufgeregten' und 'Hermann und Dorothea'. Hermann Beyer und Söhne (Beyer & Mann). Langensalza 1918, 1923.

List, Friedrich, Friederike Brion. Ein Beitrag zu Goethes elsässischer Schuld und zur Psychologie seiner Liebe. (Monographien zur Geschichte der Goethe-Zeit und des Goethe-Kreises). Ferbersche Universitäts-Buchhandlung. Gießen 1923.

Deetjen, Werner, Die Göchhausen. Briefe einer Hofdame aus dem klassischen Weimar. Zum ersten Male gesammelt. E. S. Mittler & Sohn. Berlin 1923.

Lütgert, Wilhelm, Die Religion des deutschen Idealismus und ihr Ende. Teil I: Die religiöse Krisis des deutschen Idealismus. 2. Aufl. C. Bertelsmann. Gütersloh 1923. Gz. M. 11,—.

Dörrfuß, Adolf, Die Religion Friedrich Schillers. Ein Baustein zum Wiederaufbau der deutschen Seele. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. Stuttgart u. Berlin 1922.

Gerhard, Melitta, Schiller und die griechische Tragödie. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LIV.) A. Duncker. Weimar 1919. Gz. Einzelpr. M. 6,—, Subskript. M. 5.—.

Rohde, Richard, Jean Pauls Titan. Untersuchungen über Entstehung, Ideengehalt und Form des Romans. (Palaestra 105): Mayer & Müller. Berlin 1920.

v. Hellingrath, Norbert, Hölderlin. Zwei Vorträge: Hölderlin und die Deutschen, Hölderlins Wahnsinn. 2. Auflage. Hugo Bruckmann. München 1922.

Viëtor, Karl, Die Lyrik Hölderlins. (Deutsche Forschungen, Heft 3.) M. Diesterweg. Frankfurt 1921. Gz. M. 24,—.

Romantik.

Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Meyer & Jessen. München 1922. Gz. geh. M. 6.—, geb. M. 8,—.

Cysarz, Herbert, Erfahrung und Idee. Probleme und Lebensformen in der deutschen Literatur von Hamann bis Hegel. Braumüller. Wien. Gz. M. 3,—.

Nadler, Josef, Die Berliner Romantik 1800—1814. Ein Beitrag zur gemeinvölkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration. Erich Reiß. Berlin 1921.

Stefansky, Georg, Das Wesen der deutschen Romantik. Kritische Studien zu ihrer Geschichte. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1923.

Stockmann, Alois, S. J., Die deutsche Romantik. Ihre Wesenszüge und ihre ersten Vertreter. Mit einem bibliogr. Anhang u. zwei Bildern. Herder & Co., G. m. b. H., Verlagsbuchhandlung. Freiburg i. Br. 1921. Gz. brosch. M. 3,—, geb. M. 4,10.

—, Die jüngere Romantik (Brentano, Arnim, Bettina, Görres). Mit einem bibliographischen Anhang und zwei Bildern. Parcus & Co. München 1923. Gz. geb. M. 2,—, brosch. M. 4,—.

Levin, Herbert, Die Heidelberger Romantik. Preisschrift der Corps-Suevia-Stiftung d. Univ. Heidelberg. Parcus & Co. München 1922. Gz. brosch. M. 1,50, geb. M. 2,—.

Unger, Rudolf, Herder, Novalis und Kleist. (Deutsche Forschungen, Heft 9). M. Diesterweg. Frankfurt 1922. Gz. M. 20,—.

August Wilhelm Schlegels Briefwechsel mit seinen Verlegern, hrsg. von Erich Jenisch. Festschrift zur Jahrhundertfeier des Verlags Carl Winters Universitätsbuchhandlung in Heidelberg 1822—1922.

v. Schlegel, August, Wilhelm, Ausgewählte Werke, hrsg. von Eberhard Sauer. Dom-Verlag. Berlin. Der Domschatz-Band 11.

v. Schlegel, Friedrich, Ausgewählte Werke, hrsg. von Eberhard Sauer. Dom-Verlag. Berlin. Der Domschatz-Band 12.

Novalis Werke in einem Band hrsg. von Wilhelm von Scholz. Diotima-Klassiker. Walter Hädecke. Stuttgart 1922.

Brandt, Otto, A. W. Schlegel, der Romantiker und die Politik. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart und Berlin 1919.

Holstein, Günther, Die Staatsphilosophie Schleiermachers. (Bonner Staatswissenschaftliche Untersuchungen, hrsg. von H. Dietzel, E. Kauffmann, R. Smend, A. Spiethoff, Heft 18.) Kurt Schröder. Bonn und Leipzig 1922.

Lüdeke, H., Ludwig Tieck und das alte engl. Theater, ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. (Deutsche Forschungen, Heft 6.) M. Diesterweg. Frankfurt a. M. 1922. Gz. M. 24,—.

Jost, Walter, Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. (Deutsche Forschungen, Bd. 4.) M. Diesterweg. Frankfurt 1921. Gz. M. 18,—.

Thalmann, Marianne, Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, LIII.) A. Duncker. Weimar 1919. Gz. Einzelpr. M. 5,—, Subskript. M. 4,20.

Müller, Günther, Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Magie und Mystik in romantischer und klassischer Prägung. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1922. Gz. M. 1,40.

v. Schaukal, Richard, E. T. A. Hoffmann. Sein Werk aus seinem Leben dargestellt. Mit drei Abbildungen und sechs Faksimilebeigaben. (Amalthea-Bücherei 36) Amalthea-Verlag. Zürich, Leipzig, Wien.

Kosch, Wilhelm, Geschichte der deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung von 1813—1918, 1. Lieferung: Arndt und Schenkendorff — Die alte deutsche Burschenschaft. Vier Tafelbeilagen. Parcus & Co. München 1922.

Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1921. Hrsg. von Georg Minde-Pouet und Julius Petersen. Weidmannsche Buchhandlung. Berlin 1922.

Witkop, Philipp, Heinrich von Kleist. H. Haessel. Leipzig 1922. Gz. geh. M. 5,—, geb. M. 6,50.

Wächter, Karl, Kleists 'Michael Kohlhaas', ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LII.) A. Duncker. Weimar 1918. Gz. Einzelpr. M. 5,—, Subskript. M. 4,20.

Gassen, Kurt, Die Chronologie der Novellen Heinrich v. Kleists. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LV.) A. Duncker. Weimar 1920. Gz. Einzelpreis M. 6,—, Subskript. M. 5,—.

19. Jahrhundert.

Riemann, Robert, Von Goethe zum Expressionismus. Dichtung und Geistesleben Deutschlands seit 1800. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung. Leipzig 1922. Gz. geh. M. 5,—, halbleinen M. 10,—, halbleder M. 14,—.

Loewenthal, Erich, Studien zu Heines „Reisebildern" (Palaestra 138). Mayer & Müller. Berlin und Leipzig 1922.

Sauer, August, Grillparzers Geheimschriften. Mit Handschriften Grillparzers in getreuer Wiedergabe auf Lichtdrucktafeln. Gerlach & Wiedling. Wien und Leipzig 1922.

Walder, Hans, Mörikes Weltanschauung. Rascher & Cie., A.-G. Zürich 1922.

Ludwig, Otto, Dramatische Studien. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Robert Petsch (Welt-Bibliothek Nr. 50/51). Deutsches Verlagsbuchhaus. Dresden.

Pfannmüller, Gustav, Die Religion Friedrich Hebbels. (Die Religion der Klassiker hrsg. von G. Pfannmüller, 8. Bd.) Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen. Gz. brosch. M. 2,—, geb. M. 3,20.

Corrodi, Hans, Conrad Ferdinand Meyer und sein Verhältnis zum Drama. H. Haessel. Leipzig 1923. Gz. geh. M. 3,—, geb. M. 4,50.

Frey, Lina, Adolf Frey. Sein Leben und Schaffen. Erster Band. H. Haessel. Leipzig 1923. Gz. geh. M. 9,50, geb. M. 11,50.

Kricker, Gottfried, Theodor Fontane. Der Mensch, der Dichter und sein Werk. A. Steins Verlagsbuchhandlung. Berlin-Halensee 1922. Gz. M. 0,25.

Wassermann-Speyer, Julie, Jakob Wassermann und sein Werk. Deutsch-Österreichischer Verlag. Wien und Leipzig 1923. Gz. M. 9,—, eig. Schl.

Lemke, Ernst, Gerhart Hauptmann. Ein Beitrag zur Charakteristik seiner Zeit und seiner Persönlichkeit. Ernst Letsch. Hannover, Leipzig 1923.

Heygrodt, Robert, Heinz, Die Lyrik Rainer Maria Rilkes. Versuch einer Entwicklungsgeschichte. J. Bielefeld. Freiburg i. Br. 1921. Gz. geh. M. 2,40, geb. M. 3,—.

Wolff, Walter, Technik und Dichtung. Ein Überblick über hundert Jahre deutschen Schrifttums. Ernst Oldenburg. Leipzig.

Gundolf, Ernst und Hildebrandt, Kurt, Nietzsche als Richter unserer Zeit. Ferdinand Hirt. Breslau 1923.

Meyer, M. Richard, Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet. Zweite Aufl. Bis zur Gegenwart fortgeführt von Paul Wiegler. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart und Berlin 1922.

Englische Literatur.

Malone, Kemp Ph. D., The Literary History of Hamlet. I. The Early Tradition. (Anglistische Forschungen hrsg. von J. Hoops, Heft 59.) Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1923.

Göricke, Walter, Das Bildungsideal bei Addison und Steele. (Bonner Studien zur Engl. Philologie, Heft XIV.) Hanstein. Bonn 1921. Gz. M. 0,30.

Schöffler, Herbert, Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. (Englische Bibliothek hrsg. von Max Förster, Bd. II.) Bernhard Tauchnitz. Leipzig 1922.

Green, Frederick, C., Robert Fergusons Anteil an der Literatur Schottlands. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1923. Gz. M. 1,20, eig. Schl.

Röhricht, Irmgard, Das Idealbild der Frau bei Philipp Massinger. (Frauenprobleme in der engl. Literatur.) Piloty & Loehle. München 1920. Gz. M. 0,60.

Brie, Friedrich, Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Philos.-hist. Klasse, Jahrg. 1920, 3. Abhandlung.) Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1920. Gz. M. 2,50, eig. Schl.

Romanische Literaturen.

Pfandl, Ludwig, Spanische Literaturgeschichte, 1. Bd. (Spanische und Hispano-Amerik. Studienbücherei.) B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1923. Gz. M. 4,50 kart.

Croce, Benedetto, Dantes Dichtung. Mit Genehmigung des Verfassers ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Amalthea-Verlag. Zürich, Leipzig, Wien.

—, Ariost, Shakespeare, Corneille. Mit Genehmigung des Verfassers ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Mit drei Bildnissen. Amalthea-Verlag. Zürich, Leipzig, Wien 1922.

Vossler, Karl, Dante als religiöser Dichter. Seldwyla. Bern 1921.

Rudolf Borchardts Schriften. Epilegomena zu Dante. I. Einleitung in die Vita Nova. Ernst Rowohlt. Berlin 1923.

Manzoni, Alessandro, Werke. Hrsg. von Hermann Bahr und Ernst Kamnitzer. Band III u. IV. Die Verlobten, eine mailändische Geschichte aus dem 17. Jahrhundert. Ins Deutsche übertragen von Johanna Schuster. Theatiner-Verlag. München 1923. Gz. pro Band M. 6,—, Einzelausgabe 1 M. mehr.

— —, V. Band. Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Ins Deutsche übertragen von Franz Arens. Ebda. Gz. M. 7,—, Einzelausgabe 1 M. mehr.

Busse, Bruno, Das Drama. I. Von der Antike zum franz. Klassizismus. (2. Aufl.) Aus Natur und Geisteswelt, 287. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1918. Gz. kart. M. 1,30, geb. M. 1,60.

Küchler, Walter, Ernest Renan, der Dichter und der Künstler (Brücken Bd. V). F. A. Perthes. Gotha 1921. Gz. brosch. M. 1,60, geb. M. 2,50.

Grautoff, Otto, Die Maske und das Gesicht Frankreichs. F. A. Perthes. Gotha 1923. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 6,—.

Varia.

Rohde, Erwin, Der griechische Roman und seine Vorläufer. Dritte durch einen zweiten Anhang verm. Auflage. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1914. M. 30000.

Die Reden Gotamo Buddhos. Aus der Mittleren Sammlung Majjhimani kāyo des Pâli-Kanons zum ersten Male übers. von Karl Eugen Neumann. Bd. I, II, III. Piper & Co. München 1922. Pappbd. M. 72000, Leinen M. 108000, Leder M. 300000.

Die zehn Prinzen. Ein indischer Roman von Dandin. Vollständig verdeutscht von Johannes Hertel. (Ind. Erzähler Bd I, II, III). H. Haessel. Leipzig 1922.

v. Gloeden, Bruno, Der Großmogul. 3. Aufl. Xenienverlag. Leipzig 1922.

Nötzel, Karl, Die Grundlagen des geistigen Rußlands. Versuch einer Psychologie des russischen Geisteslebens. H. Haessel. Leipzig 1923. Gz. M. 5,50.

Georgi, Walter, Deutsch-Nordisches Jahrbuch für Kulturaustausch und Volkskunde. Eugen Diederichs. Jena 1923. Gz. M. 3,50.

v. Hofmannsthal, Hugo, Deutsches Lesebuch. Eine Auswahl Deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750—1850. Bremer Presse. München.

—, Neue Deutsche Beiträge. 1. Folge, 2. Heft. Bremer Presse. München, Februar 1922.

Gronau, Karl, Vom Geistesleben der Gegenwart. H. Hollmanns Verlagsbuchhandlung (W. Maus). Braunschweig 1923. Gz. M. —,35.

Anrich, Gustav, Die Kaiser Wilhelms Universität Straßburg in ihrer Bedeutung für die Wissenschaft 1872—1918. Walter de Gruyter & Co. Berlin-Leipzig 1923. Gz. M. —,50.

Kunstgeschichte.

Brandt, Paul, Sehen und Erkennen. Eine Einleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Mit 709 Abbildungen. Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. 33. bis 40. Tausend. Alfred Kröner. Leipzig 1923.

Strzygowsky, Josef, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst. Ein grundsätzlicher Rahmenversuch. Kunstverlag Anton Scholl & Co. Wien 1923. Gz. M. 20,—, geb. M. 24,—.

Frey, Dagobert, Max Dvořák zum Gedächtnis. Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte. Max Dvořák: Über Greco und den Manierismus. Österreichische Verlagsgesellschaft Eduard Hölzel & Co. M. 13300.

Karo, Georg, Carl Robert zum Gedächtnis. Max Niemeyer. Halle (Saale) 1922.

Beyer, Oskar, Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte. Sibyllen-Verlag. Dresden 1923.

Heisenberg, August, Ikonographische Studien. I. Die Martha-Szene. II. Das Bekenntnis Petri und die Ansage der Verleugnung. III. Die Kirchen Jerusalems auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174. Mit 2 Tafeln. (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1921.) Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München 1922.

Hausenstein, Wilhelm, Die Malerei der frühen Italiener. (Das Bild. Atlanten zur Kunst Bd. III-IV.) Mit 136 Tafeln u. einem Titelbild. R. Piper & Co. München 1922.

Hausenstein, Wilhelm, Romanische Bildnerei. (Das Bild. Atlanten zur Kunst Band V—VI.) Mit 134 Tafeln u. einem Titelbild. R. Piper & Co. München 1922.

Hamann, Richard, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. II. Auflage (5.—7. Tausend). Mit 246 Abbildungen. Kunstgeschichtliches Seminar. Marburg a. Lahn 1923.

— —, II. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrh. Mit 309 Abbildungen. Kunstgeschichtliches Seminar. Marburg a. Lahn 1923.

Demmler, Theod., Tilman Riemenschneider. M. 17 Abbg. Julius Bard. Berlin. Gz. M. 2,—.

Luz, W. A., Die Münchner Erzplastik des Frühbarock. Süddeutsche Kunstbücher. Band 23.—24. M. 6600.

Gerstenberg, Kurt, Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom. Max Niemeyer. Halle 1923.

Lang, Oskar, Die romantische Illustration. Zeichner der deutschen Romantik. Mit über 180 Abbildungen. Einhorn-Verlag in Dachau bei München.

Kaufmann, Dr. Paul, Auf Pfaden nazarenischer und romantischer Kunst. Was meine Bilder erzählen. Georg Stilke. Berlin 1922.

Dülberg, Franz, Vom Geiste der deutschen Malerei. Vierundzwanzig Bilder besprochen von Franz Dülberg. Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag G. m. b. H. Berlin 1923.

Des Todes Bild von Frederick Parkes Weber, bearb. von Eugen Holländer. Mit 150 Abbild. alter und neuer Kunstwerke. F. Fontane & Co. Berlin 1923.

Musikgeschichte.

Moos, Paul, Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit. Zweite ergänzte Auflage. Deutsche Verlags-Anstalt, vereinigt mit Schuster & Löffler. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922.

Wiedemann, Eilhard, Beiträge zur Gesch. der Naturwissenschaften LXVI unter Mitwirkung von W. Müller in Freising: Zur Gesch. d. Musik Gz. M. —,40.

Wolff, Erich und **Petersen, Karl,** Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Ferdinand Hirt. Breslau 1923.

Müller-Blattau, Jos., Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Königsberger Studien zur Musikwissenschaft I. Auslieferung durch die Musikalienhandlung K. Jührbeck. Königsberg i. Pr. 1923.

Abert, Hermann, Goethe und die Musik. Musikalische Volksbücher. Hrsg. von Adolf Seemann. Engelhorns Nachf. Stuttgart 1922. Gz. M. 2,—.

Dahms, Walther, Schubert. 18. bis 20. Tausend. Deutsche Verlagsanstalt, vereinigt mit Schuster & Löffler. Stuttgart-Berlin 1923.

Kapp, Julius, Weber. (Klassiker der Musik.) Deutsche Verlagsanstalt, vereinigt mit Schuster und Löffler. Stuttgart-Berlin 1922.

Adler, Guido, Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien. Zweite durchgesehene Auflage. Drei Masken-Verlag. München 1923.

Weissmann, Adolf, Verdi. (Klassiker der Musik.) Deutsche Verlagsanstalt, vereinigt mit Schuster & Löffler. Stuttgart-Berlin 1922.

Geschichte.

Archiv für Politik und Geschichte. Freie Monatsschrift, neue Folge der „Hochschule". Hrsg. von Franz Irmer, Werner Wahrholz, Hans Röseler. Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte m. b. H. Berlin.

Schnabel, Franz, Vom Sinn des geschichtlichen Studiums in der Gegenwart. Badisch. Druckerei-Verlag S. Bothe G. m. b. H. Karlsruhe i. B. 1923. Gz. M. 1,—.

Haller, Johannes, Die Epochen der deutschen Geschichte. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart und Berlin 1923.

Bauckner, Arthur, Einführung in das mittelalterliche Schrifttum. Sammlung Kösel. Josef Kösel & Friedrich Pustet. Kempten.

v. d. Steinen, Wolfram, Staatsbriefe Kaiser Friedrichs II. Ferdinand Hirt. Breslau 1923.

Finke, Heinrich, Acta Aragonensia. Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen, zur Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II. (1291—1327). Band III. Verlagsbuchhandlung Dr. Walther Rothschild. Berlin und Leipzig 1922.

v. Müller, Johannes, Geschichte d. schweizerischen Eidgenossenschaft, ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Gundolf. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Dreizehntes bis fünfzehntes Bändchen.) H. Haessel. Leipzig 1923.

Jaggi, Arnold, Über Joh. v. Müllers Geschichtsauffassung. Paul Haupts Akadem. Buchhandl. vorm. M. Drechsel. Bern 1922. Gz. M. 3,50.

Ziehen, Eduard, Die deutsche Schweizerbegeisterung in den Jahren 1750—1815. (Deutsche Forschungen, Heft 8.) M. Diesterweg. Frankfurt 1922. Gz. M. 20,—.

Hartung, Fritz, Das Großherzogtum Sachsen unter der Regierung Carl Augusts 1775—1828. Böhlaus Nachfolger. Weimar 1923.

Riemann, Robert, Schwarz-rot-gold. Die pol. Geschichte des Bürgertums seit 1815. 2. Auflage. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung. Leipzig 1923. Gz. brosch. M. 2,50, geb. M. 3,50.

Oncken, Hermann, Lassalle. Eine politische Biographie. Vierte durchgearbeitete Auflage. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart und Berlin 1923.

Der deutsche Staatsgedanke. Eine Sammlung begründet von Arno Duch. Drei Masken-Verlag, München. Erste Reihe: Führer und Denker:

I. Von den Anfängen bis auf Leibniz und Friedrich den Großen. Zusammengestellt und eingeleitet von Paul Joachimsen. 1921.

III. Justus Möser, Gesellschaft und Staat. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Hrsg. und eingeleitet von Karl Brandi. 1921.

IV. Johann Gottlieb Fichte, Volk und Staat. Eine Auswahl aus seinen Schriften. Zusammengestellt und mit einer Einleitung von Otto Braun. 1921.

IX. Freiherr vom Stein, Staatsschriften und politische Briefe. Hrsg. und eingeleitet von Hans Thimme. 1921.

X. Ernst Moritz Arndt, Staat und Vaterland. Eine Auswahl aus seinen politischen Schriften. Hrsg. und eingeleitet von Ernst Müsebeck. 1921.

XI, 1. Joseph Görres, Rheinischer Merkur, Ausgewählt und eingeleitet von Arno Duch. 1921.

XI, 2. Joseph Görres, Deutschland und die Revolution. Mit Auszügen aus den übrigen Staatsschriften. Mit Einleitung und Anmerkungen neu hrsg. von Arno Duch. 1921.

XVIII. Karl Chr. Planck, Deutsche Zukunft. Ausgewählte politische Schriften. Hrsg. und eingeleitet von Mathilde Planck. 1922.

Zweite Reihe: Die Parteien und der Staat. III. Der politische Katholizismus. Dokumente seiner Entwicklung. Ausgewählt und eingeleitet von Ludwig Bergsträsser. I: 1815—1870. 1921; II: 1871—1914. 1923.

Deutsche Vierteljahrsschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

In Verbindung mit

H. Abert, Cl. Baeumker, W. Brecht, K. Burdach,
A. Heusler, H. Naumann, C. Neumann, H. Oncken,
F. Saran, L. L. Schücking, E. Spranger, F. Strich,
E. Troeltsch †, R. Unger, K. Vossler

herausgegeben von

Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

1. Jahrg. 1923 4. Heft



Halle (Saale) 1923 ∴ Max Niemeyer, Verlag

Inhalt.

Walther von der Vogelweide und das Reich.

Ein Gruß
an Edward Schröder den Fünfundsechzigjährigen.

Von Friedrich Neumann (Leipzig).

I.

Was überhistorisch an einem Menschen ist, erfaßt man nur in der einmaligen unwiederholbaren Formung, in der es historisches Dasein erhalten hat. Wer Walthers Seele in Walthers politischen Anschauungen finden will, muß ergründen, wie Walther den politischen Bewegungen seiner Zeit gegenübertrat. Er muß festlegen, was sich dem Dichter aus dem ihn umjagenden politischen Getümmel heraushob, was ihm im Dunkeln blieb. Er muß die uns zeitlich und innerlich so ferne Welt aufbauen, in die der leidenschaftliche Sänger mit starken Sinnen hineinlebte[1]).

Walther war ein politischer Dichter, aber er war nicht bloß politischer Dichter. Ja, die letzte Tiefe seiner Seele wird gewißlich nur für den hell, der ihn auch als Künder der Liebe und als Wächter der Sitte kennen gelernt hat. Es ist drum nicht ratsam, den Blick sogleich allzu scharf auf die politischen Sprüche einzuengen. Daher soll eine knappe Einleitung andeuten, wie Walther außerhalb seiner politischen Dichtung als Künstler dasteht.

[1]) Da ich auf Anmerkungen weder verzichten kann noch will, sei ausdrücklich hervorgehoben, daß es mir fern liegt, überall anzusagen, wenn ich mit andern zusammengehe oder von ihnen wegschreite. Aus möglichen Hinweisen gebe ich eine Auswahl. Als Bücher, die mich jenseits der Waltherphilologie ganz besonders für die vorliegenden Fragen gefördert haben, nenne ich hier am Eingang, weil ich sie oft abgekürzt anführen muß: E. Bernheim, Mittelalterliche Zeitanschauungen in ihrem Einfluß auf Politik und Geschichtschreibung I, Tübingen 1918; K. Burdach, Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit = Vom Mittelalter zur Reformation Bd. II, Teil I 1, Berlin 1913; Fr. Kern, Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter = Mittelalterliche Studien I 2, Leipzig 1915. Wo ich auf Waltherstellen hinzeige, beziehe ich mich natürlich auf die Ausgabe K. Lachmanns (8. Ausg. besorgt von C. v. Kraus, Berlin 1923).

Walther hat als Minnesänger begonnen, sicherlich in Österreich, wahrscheinlich in Wien. Kurz vor dem Jahre 1190 muß er seine ersten Lieder geformt haben. Um das Jahr 1190 ein Minnelied fügen, bedeutet etwas ganz anderes als um das Jahr 1800 ein Liebesgedicht schaffen. War es doch damals noch nicht lange her, vielleicht nur anderthalb Menschenalter, daß man in deutscher Sprache die ersten kunstvollen Minnelieder gesungen hatte. Ja, der im strengsten Sinne „höfische“ Minnesang war grade zwischen 1180 und 1190 voll aufgeblüht. Zu Wien fand Walther in Reinmar den ersten großen Meister dieser neuen Kunst, in ihm zugleich einen deutschen Dichter, der mit vollendeter Anmut denken konnte. Es ist eine Frage für sich, ob nicht vor dem eigentlichen Minnesang in einfachen, unterliterarischen Gesängen und Tanzliedern Ausdruck gefunden hat, wie Mann und Frau in undeutlichem Erlebnis zueinanderdrängen. Gewiß ist es der Fall gewesen. Aber Minnesang als gepflegte kunstvolle Lyrik, Minnesang als selbständige Gattung, mithin Minnesang im strengen Wortsinne war das nicht. Die echte hohe Liebeslyrik, überhaupt nicht als unterliterarische Gattung denkbar, sie hatte im 12. Jahrhundert ihren ersten deutschen Frühling[1]). Damals wurde also in Deutschland zum ersten Male die Liebe als eine das Leben bestimmende, die Gesellschaft tragende Kraft empfunden, damals konnten in deutschen Strophen zum ersten Male Minnelust und Minneleid die Welt bedeuten. Der Satz, daß die Menschen zu allen Zeiten geliebt haben, ist kein Einwand und gehört nicht hierher; setzt doch der Minnesang mehr voraus. Denn der Minnesang erfordert, daß einer Schicht von Menschen die Minne gegenständlich geworden ist, sich aus der bunten Menge seelischer Akte als alleinstehende Führerin herausgelöst hat. Man muß sich zudem stets gegenwärtig halten, daß das Wort Minne oder Liebe nicht eindeutig, sondern gar vieldeutig ist, daß überdies nicht zu allen Zeiten sämtliche als Liebe bezeichneten Regungen in gleicher Weise beachtet und gewürdigt werden. Was Minne im Sinne der Minnesänger ist oder sein kann, das soll und braucht hier nicht weit erörtert zu werden. An Stelle ausreichender Deutung mag eine schmale Formel aushelfen. Minne,

---

[1]) H. Naumann gibt den straffen Satz (Primitive Gemeinschaftskultur, Jena 1921, S. 6): „Wir nehmen vor dem Minnesang heute kein Volkslied mehr an, wohl aber ein primitives Gemeinschaftslied, das im Minnesang, namentlich dem frühen, seine deutlichen Spuren hinterlassen hat ... primitive Urlyrik, die mit eigentlicher Lyrik nichts zu tun hat, ...“



erfaßt am idealen Minneerlebnis der Stauferzeit, ist weder rein geistige Zuneigung noch lediglich sexueller Drang. Minne ist die seelische Bewegung, durch die sich Mann und Frau, gerichtet auf ihre körperliche und seelische Gestalt, gegenseitig als Wunschbild erfassen, durch die vom Manne aus die Frau als Urbild des Weiblichen, von der Frau aus der Mann als Urbild des Männlichen erlebt wird und zwar (!) — unter Ausschaltung des Ehegedankens. Daß zunächst das Minneerlebnis jenseits der Ehe aufleuchtet, daß zunächst das Weib jenseits des Eheplanes, also auch trotz der Ehe Gegenstand erotisch betonter Huldigung wird, ist nur möglich in einer bäuerlich und junkerlich bestimmten Zeit, in der Geschäft und Politik gar sehr die Eheschließung bestimmen[1]). Es ist das besondere Erlebnis der eng höfischen, von Frankreich beeinflußten, der — man gestatte mir den Ausdruck — „lyrischen" Erotik, daß der Mann im Minnedienst ganz abgesehn vom Erfolge des Werbens seine seelischen Kräfte steigert, daß er durch den Minnedienst ethisch wertvoller wird. Wer von dieser eng höfischen Minne singt und damit den Minnedienst zum Lebensstil erhebt, der steht als Erzieher in der höfischen Gesellschaft. Dieser Minnesang will nicht bloß *der werlte fröude mêren*, sondern zugleich ein Lebensideal verkörpern.

Man wende hier nicht ein, daß der vom Romanischen her beeindruckte Minnesang heute nicht eher beurteilt werden dürfe, als bis erwogen sei, wie weit die Provenzalen ihre Liebessprache aus arabischer Lyrik geholt haben[2]). Wieviel auch eine Durch-

[1]) Über die Beziehung Ehe—Liebe im Mittelalter vgl. z. B. E. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Halle 1909, S. 207 ff. Über Eheschließung des Mittelalters vgl. A. E. Schönbach, Die Anfänge des Deutschen Minnesanges, Graz 1898, S. 100/101.

[2]) K. Burdach hat in einer Untersuchung, die weite Räume öffnet, neben die Lyrik der mittelalterlichen Romanen und Deutschen die Lyrik der spanischen Araber gestellt: Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes, Sitzungsber. der preuß. Ak. der Wiss. 1918 XLV. XLVII. Es zeigt sich auch hier, daß die Araberwelt und die übrige von römisch-hellenistischer Art beeinflußte Mittelmeerkultur damaliger Zeiten Bildungen hervortreiben, die in ihrem äußeren Aufbau verwandt oder wenigstens ähnlich sind. Nur weil dem so war, konnte ja das Mittelalter die arabische Philosophie benutzen. Burdach sieht „die innere Ursache für die Entstehung des Minnesangs" in „Wandlungen und Weitungen der mittelalterlichen europäischen Psyche, die verwachsen sind mit dem gesamten Entwicklungsprozeß der abendländischen Kultur" (S. 1084). Indem er dies ausspricht, ist er jedoch, soviel ich erkennen kann, nur ganz allgemein darauf gerichtet, daß seit dem endenden 11. Jahrhundert die Seelen aufgelockert werden, daß seit dem beginnenden 12. Jahrhundert eine

forschung der arabischen Strophen helfen mag, die romanische und mittelhochdeutsche Dichtersprache zu erklären, das, was hier über die Minne gesagt worden ist, wird nicht dadurch erschüttert werden. Denn in einem Kulturraum kann Fernes und Fremdes nicht rein von sich aus dadurch neuartiges Wollen und Erleben erzeugen, daß es an irgendeiner Stelle zu irgendeiner Zeit über irgendeinen Träger eindringt. Fremdes Empfinden und Streben beeinflußt nur dort, wo Empfinden und Streben verwandter Art längst unter der Decke herrschender Seelenhaltung lag. Die Menschen einer werdenden Kultur können mit fremden Ausdrucksformen nur dem gestaltetes Dasein geben, was schon als Möglichkeit, als Regung, als halbe Wirklichkeit in ihnen war. Darum brauchen wir hier der schwierigen Frage nicht nachzugehn, ob und auf welchem Wege und mit welcher Wucht arabische Gesellschaftspoesie den auflebenden Minnesang bestimmt hat. Sind wir doch an dieser Stelle nicht auf das Entstehn, sondern auf den Sinn des Minnedienstes gerichtet. Und die Frage, welchen Sinn eine Erscheinung habe, läßt sich ja nicht durch die Frage ersetzen, wie sie geworden sei[1]). Man darf vielmehr ganz gewißlich nicht die zum höfischen Minnesang gehörenden Erlebnisweisen und die diese Erlebnisweisen umhüllenden Erlebnisformen als historisch zufällige und recht künstliche Erzeugnisse fremden oder gar fremdartigen[2]) Einflusses bezeichnen.

---

wache Laienkultur da ist. Die „Minnelyrik und die romantisch minniglichen Elemente der gleichzeitigen Romandichtung“ nimmt er als „das Produkt einer literarischen Entlehnung, genauer: der Übernahme eines fremden literarischen Schemas“ (S. 1015). Das „gesuchte literarische poetisch-soziale Schema“ findet er in den „panegyrischen Huldigungen zu Ehren fürstlicher Frauen, wie sie die arabischen Hofpoeten der andalusischen Herrscher seit dem 9. Jahrhundert ausübten“ (S. 1083). Da ich einige Worte über den Minnesang gesagt habe, muß ich andeuten, wie ich das, was K. Burdach sieht, von meinem Standort aus auffasse. Zugleich beziehe ich mich damit auf S. Singer, Arabische und Europäische Poesie im Mittelalter, Abhandl. der preuß. Ak. der Wiss. 1918 Nr. 13, soweit in dieser lehrreichen Arbeit der Minnesang besprochen wird.

[1]) Es ist eine offenkundige Tatsache, daß der Osten auf verschiedenen Wegen, so auch über das spanische Arabertum dem Abendlande Fabeln, Motive, literarische Stoffe dargeboten hat; man vgl. z. B. S. Singer a. a. O. Sobald übrigens irgendwo die Übernahme eines Stoffes festgestellt ist, sollte man immer erwägen, wie man ihn der abendländischen Dichtung eingeordnet hat. Damit rückt man von selbst an die Frage heran, warum denn der anscheinend so fremde Stoff übernommen werden konnte.

[2]) Ich sage mit Absicht: fremdartigen Einflusses. Denn daß damals ununterbrochen Antikes, d. h. Römisches und Griechisch-Hellenistisches in Mittelalterliches umgesetzt wird, das ist ja zum mindesten für den Nicht-Romanen

Daß das Minneverhältnis als Dienst genommen wird, diese immer wieder besprochene Tatsache ist übrigens fast selbstverständlich in einer Zeit, die sich alle auf Ehrfurcht und Abhängigkeit gegründeten Beziehungen am Dienstverhältnis darstellt oder darstellen kann[1]). Wäre es der menschlichen Seele damals nicht eine gleichsam natürliche Bewegung gewesen, sich stets und überall in Dienstverhältnisse einzuordnen, so würde es auch keinen mächtigen Minnedienst gegeben haben, selbst wenn man noch soviel Gelegenheit gehabt hätte, sich mit orientalischen Menschen zu berühren.

Mit dem Minnesang blüht eine neue Erlebnisweise empor. Das soll nicht heißen, daß der Dichter bewußt zunächst für sich allein ein persönlichstes und einsamstes Einzelerlebnis im Minnelied gestaltet oder gestalten will. Bezöge er seine Minnedichtung wachen Sinnes nur auf den zu ihm gehörigen Einzelfall, so würde

---

fremder Einfluß, aber — nur in bedingtem Sinne. Ist doch aus der Berührung nordischer und christlich-antiker Kräfte jener Menschentypus entstanden, der die Kultur des Mittelalters bestimmt. Nur darum kann sich immer wieder bewußt und mit Erfolg die europäische Welt der Fernwirkung griechisch-römischen Geistes aussetzen. Jede vergangene Kultur hat ein Strahlungsvermögen. Es fragt sich nur, ob sie auf Menschen trifft, die zu einem guten Teile „ihres" Geistes sind. Th. Litt hebt einmal besonders glücklich hervor, wie sehr die Möglichkeit der Renaissance und des Neuhumanismus darauf beruht, daß „das, was man sich neu eroberte, dem wesens- und ursprungsverwandt war, was man besaß" (Geschichte und Leben, Leipzig 1918, S. 161). — Die mittelalterlichen Theologen und Philosophen haben sich bekanntlich seit dem 12. Jahrhundert durch das gelehrte Schrifttum der Araber anregen lassen. Wer sich mit der Geschichte der mittelalterlichen Lyrik beschäftigt, wird vielleicht gut tun, sich die Frage vorzulegen, wie weit und in welcher Weise denn durch die arabischen Werke die mittelalterliche Philosophie umgestaltet worden ist, in welchem Umfange denn das eigentlich Arabische gewirkt hat. Wenn das Mittelalter aus dem Arabischen Spätantikes aufnimmt, so stärkt es nur die Kräfte, die in ihm bereits treiben. — Niemand wird hier wohl mehr zustimmen, als K. Burdach. Sucht er doch grade durch die arabische Lyrik hindurch die hellenistische Erotik zu fassen. Wenn wir aber gezwungen sind, im mittelalterlichen Liebesleben die spendende Kraft spätantiker Erotik anzuerkennen, so steht das Arabische für die Erklärung des Minnedienstes nach meiner augenblicklichen Einsicht allenfalls in Reih und Glied mit anderen Anregern.

[1]) Fr. Vogt sagt zum frühen deutschen Minnesang, also in etwas anderem Zusammenhang: „Daß die Ergebenheitsversicherungen eines liebenden Ritters im Zeitalter der Ministerialität auch Bilder aus deren Gesichtskreis verwenden, liegt zu nahe, um darin sogleich romanischen Einfluß zu sehen" (Geschichte der Mittelhochd. Lit. I², Berlin 1922, S. 151). Vgl. auch P. Kluckhohn, Ministerialität und Ritterdichtung, Zs. f. deutsches Alt. 52, S. 138, und Der Minnesang als Standesdichtung, Archiv für Kulturgeschichte XI, S. 403 ff.



er damit bekunden, daß er außerhalb seiner Zeit stünde[1]). Mag auch ein Minnesänger noch soviel geminnt haben, er bleibt als Dichter bezogen auf das Erlebnis einer Gemeinschaft, eines Kreises, bezogen auf die höfische Gesellschaft und zwar nicht auf die höfische Gesellschaft, wie sie ist, sondern auf die höfische Gesellschaft, wie sie sein soll, bezogen auf ein Wunschbild der höfischen Gesellschaft. Die Erotik als Frauendienst ist das Blut, das den Körper der höfischen Gesellschaft, das die höfische Kultur nährt. Dabei kommt es nicht viel darauf an, wie groß oder wie klein die Gruppe der Menschen war, die die höfische Kultur getragen haben. Der Minnesänger, sagten wir, bleibt bezogen auf das Erlebnis einer Gemeinschaft. Gleichwohl werden Einzelerlebnisse, Eigenerlebnisse seine Verse färben. Selbstverständlich sind auch Minnelieder durch rein handwerksmäßiges, übrigens nicht zu unterschätzendes Können in großer Erlebnisferne entstanden. Solche erkünstelten Gedichte gibt es immer und überall, besonders aber in Zeiten eines gebundenen Stiles, zu denen außer dem höfischen Mittelalter etwa die Jahrzehnte des Barock, ja noch des Rokoko gehören. Grade Dichtungen, die aus keinem oder, besser gesagt, aus schwachem, anempfundenem Erleben kommen, setzen voraus, daß vor und neben ihnen Kunstwerke stehn, die aus starkem Erleben wachsen. Wäre damals nicht der Frauendienst in den Trägern der „höfischen" Bewegung als waches Erlebnis gewesen, so könnte es keinen großen weitverzweigten Minnesang geben, so würde auch das an der Frau geübte ritterliche Verhalten eine Mode geblieben sein, würde sich nicht durch Jahrhunderte hindurch bis in das Jetzt als eine von der höfischen Gesellschaft ablösbare Eigenschaft bewährt haben. An jede Zeit muß die Frage gestellt werden, ob sich ihren Dichtern ihr Erleben vor allem als Gemeinschaftserlebnis, als Gesellschaftserlebnis oder überwiegend als Einzelerlebnis darstellt. Aber man darf und soll nicht irgendeine Dichtungsart irgendeiner Zeit und irgendeines Volkes vom Erleben als solchem abtrennen[2]).

Nunmehr mag der Satz, der uns drängte, Einiges über die Eigenart des höfischen Minnesanges zu sagen, zum Dichter zurückführen: Walther hat als Minnesänger begonnen. Dem streng höfischen Minnesang aber, den Reinmar vertritt, wird das Urbild des Weib-

---

[1]) Vgl. A. E. Schönbach, Walther von der Vogelweide, 4. Aufl. neu bearbeitet von H. Schneider, Berlin 1923, S. 76/77.

[2]) Bei diesen Erörterungen ist das Wort „Konvention", das man so gern auf den Minnesang anwendet, mit voller Absicht vermieden worden.

lichen nur an der ritterlichen Dame faßbar. Das zum Minnesang gehörende Erlebnis haftet deshalb zunächt durchaus an der höfischen Gesellschaft als der Trägerin einer im Waffenspiel und Minnespiel sich auswirkenden Geselligkeit. Walther hat sich jedoch als Minnesänger nicht in den engen höfischen Raum für immer einschließen lassen. Er hat sich in einem zarten Gedichte, dem Liede *Herzeliebez frouwelîn, got gebe dir hiute und iemer guot* (49, 25) einem schlichten Mädchen in hoher Minne genaht. Er hat damit eine der höfischen Gesellschaft zugeordnete Erlebnisweise über die ständischen Grenzen hinausgetragen. Er ist damit dem Weibe in einer Haltung gegenübergetreten, in der die frische ungeistige „Vaganteneroti k", die „vagantenhafte" Minne und die überfeinerte, durch Selbstbetrachtung verdünnte Minne der höfischen Lyrik geeint oder, was hier dasselbe besagt, überwunden sind. Er vermochte dies, weil ihm die höfische Lebensform mehr bedeutete als ein gesellschaftliches Ereignis, weil er stets durch das höfische Treiben und Spielen hindurch auf ein ethisches Ziel gerichtet war. Wenn übrigens eben von „vagantenhafter" und „höfischer" Minne gesprochen wurde, so war natürlich nicht die Minne der Vaganten oder der höfischen Ritter im plumpen Wortsinne gemeint, sondern mit „vagantenhaft" und „höfisch" sollte ein Lebenswille, eine Lebensart, ein Lebensstil bezeichnet werden[1]).

Walther den Künstler kennzeichnen drei Taten, die dem gleichen Drang der Seele entstammen, drum bei aller Verschiedenheit des Aussehens Geschwisterähnlichkeit zeigen. Er hat in ihnen für sich die Grenze der hohen Lyrik weit vorgeschoben; er brauchte ein weiteres Reich als die anderen höfischen Sänger, weil er eine weitere Seele hatte. — Als Walther der Minnesänger sich aus dem Bereich enghöfischen Erlebens herauswagte, da hat er sich nicht haltlos in den Niederungen der Seele verloren, er ist vielmehr der *mâze* treu geblieben. Er hat „Vagantenminne" geadelt, in einem tieferen Sinne „höfisch" gemacht. Das ist das Erste. — Er hat im Alter das Kreuzlied, das bis dahin in Deutschland unterliterarisch

---

[1]) So kann auch P. Lehmann (Die Parodie im Mittelalter, München 1922, S. 37) sagen, daß das, was man Vagantendichtung nennt, „durchaus nicht nur von vagierenden Klerikern verfaßt, sondern nicht selten bloß in Stil und Laune der fahrenden Schüler gehalten" ist. Wo ich „vagantenhaft" und „höfisch" in diesem weiteren Sinne verwende, setze ich sie in Anführungszeichen. Über Walther und die mittellateinische Lyrik findet man einige Andeutungen bei K. Plenio, Beiträge 43, S. 67 Anm. 2.



lebte[1]), zur hohen Kunst erhoben. Auch damit schritt er über Schranken hinweg, auch damit erweiterte er den Bezirk seiner Lyrik. Das ist das Zweite. — Er hat deutsche Spruchdichtung auf die Stufe hoher Poesie hinaufgeführt, er hat also dem Spruche der Spielleute die große lyrische Form gegeben und zugleich den geweiteten Strophenraum zum Berger reichen Gehaltes genommen. Mittellateinische Vagantenstrophen, die der Öffentlichkeit dienten, werden ihm bekannt gewesen sein, ihn mögen ferner südromanische Sirventesen, also Zeitgedichte der Provenzalen, wenn auch nur unbestimmt und sehr von ferne, angeregt haben[2]). Dabei wird gelten, daß für den Blick der Zeitgenossen Walthers Sprüche schwerlich so steil wie für uns aus der Dichtung der Spielleute aufgestiegen sind. Trotzdem ist die Spruchdichtung als hohe Kunst Walthers Schöpfung. Er trägt die Gattung, er hat sie erst auf hell beleuchteten Sockel gesetzt. Indem er, der höfische Dichter, die Spruchdichtung neben den Minnesang stellte, hat er dem unhöfischen, dem unritterlichen Dichter, das heißt also zunächst dem Spielmann, sodann dem Handwerker die Tür zum Liede hoher Lyrik deutscher Sprache aufgetan. Das ist das Dritte[3]). — An letzter Stelle wurde diese Tat genannt, weil sie uns hier unmittelbar angeht. Denn innerhalb der Spruchdichtung stehen ja die Strophen, in denen Walther in ganz eigener Art aus unableitbarem und unnachahmbaren Können heraus die zu ihm gehörende politische Welt gestaltet hat. Was sie künden, dem geben wir nunmehr die Aufmerksamkeit.

II.

Walther war ein politischer Dichter. Diese Formel darf nicht dazu verleiten, seine Verse wie politische Urkunden zu lesen; sie

[1]) Vgl. W. Wilmanns, Walther von der Vogelweide, Bd. I[4] hrsg. von V. Michels, Halle 1916, S. 221 ff. Hier wäre auch über die übrigen religiösen Lieder Walthers ein Wort zu sagen. Doch ist es unterblieben, weil ich bei anderer Gelegenheit auf die religiöse Dichtung Walthers einzugehen gedenke.

[2]) Vgl. W. Nickel, Sirventes und Spruchdichtung, Berlin 1907, Palästra LXIII; dort auch ein Abschnitt über Kreuzlieder. Zur Frage, welche Vorbilder die Spruchdichtung Walthers hatte, siehe außerdem K. Burdach, Rienzo S. 9. — Es zeigt sich übrigens gerade an der Sirventesdichtung, daß die provenzalischen Sänger nie ihre Art so scharf gegen die Art der Spielleute und Vaganten abgesetzt haben, wie dies die ritterlichen Dichter Deutschlands zunächst nach 1170 taten.

[3]) Vgl. K. Burdach, Walther von der Vogelweide I (Leipzig 1900), S. 113; Der mythische u. der geschichtliche Walther, Deutsche Rundschau 113 (1902), S. 46.

darf nicht dazu verleiten, seine Verse zu politischen Urkunden herabzudrücken. Walther hat nicht in der fest umrissenenen Sprache der Theologen, Juristen und Historiographen gesprochen. Er war weder tatender Politiker noch betrachtender Gelehrter. Walther war vielmehr im strengsten Wortsinne Dichter. Er war überdies eine durchaus unepische Natur: Leidenschaften und Wünsche pflegt er nicht auszuschalten, wenn er Menschen und Ereignisse betrachtet. Er war Lyriker, zudem Lyriker im mittelalterlichen Sinne: er tauchte alle seine Worte in Melodien. Seine politischen Ansichten haben sich in Sätzen verkörpert, die feste Bestandstücke kleiner Kunstwerke sind, kleiner Kunstwerke, die zu einer ganz bestimmten Stelle seines bewegten Lebens gehören. Seine politischen Ansichten ruhn in Sätzen, die ihren vollen Sinn verlieren müssen, sobald man sie aus ihrer mit ihnen gewordenen Umgebung herausschneidet und als selbständige Gebilde behandelt. Die politischen Sprüche zeigen nicht, wie sich historische Wirklichkeit dem mittelalterlichen Alltagsauge darstellt, sondern wie sie vom Dichter gesehn wird. Die politischen Sprüche geben stilisierte Wirklichkeit.

Walther legt grade in den Strophen, die nach Form und Gehalt älteste Schicht der uns überkommenen Sprüche bilden, besonders stark den Standort frei, von dem aus er die politische Welt betrachtet hat. Um auf das, was er sagt, einzustimmen, erinnere ich an wenige Ereignisse. Im September des Jahres 1197 war Heinrich VI. in Sizilien verschieden, als er grade angesetzt hatte, die Grenzen des Imperiums im Orient weiterzuschieben und zu befestigen. Man weiß, was dieser jähe Tod bedeutet hat. Das jedem mittelalterlichen Kaiser durch sein Amt gegebene Ziel, in seiner Person die Idee des Weltreiches zu verwirklichen, hatte Heinrichs eiserner Wille den widerstrebenden Kräften besonders nahe vor Augen gestellt. Nachdem sein zwingender Blick erloschen war, mußte gar bald jeder, der auch weiterhin ein staufisch bestimmtes *imperium* wollte, Heinrichs Bruder Philipp zum Königtum drängen. So wurde denn Philipp im März des Jahres 1198 durch anfechtbaren Wahlgang gekürt; erst im Spätsommer erhielt er zu Mainz die Weihe. Im Juli des gleichen Jahres krönte eine Gegenpartei, die der Erzbischof von Köln führte und Richard Löwenherz stützte, den einige Wochen vorher gewählten Otto von Poitou ohne die alten Reichsinsignien zu Aachen. In dieses Unglücksjahr, das zwei Könige in denselben Raum rückte, hat Walther hineingerufen (8, 28). Die alte Klage, daß von allen Geschöpfen nur der Mensch seiner Art,

seiner Bestimmung untreu wird, wendet er in einer sich von selbst ergebenden Umformung auf die politische Lage an. Auch die außermenschliche Natur ist erfüllt von Unruhe und Kampf: aber die Tiere halten auf Gliederung und schaffen dadurch ordnendes Recht. Die Welt „deutscher Zunge“ dagegen zeigt naturferne Wirrnis; denn hier stufen sich die Herrschaftsverhältnisse nicht von einem einzigen Gipfel aus ab. Der Dichter treibt drum, daß Philipp die von der Natur gewollte Rangordnung herstelle, daß er die Krone aufsetze und dadurch die „armen Könige“ hinter sich treten heiße. K. Burdach und G. Roethe[1]) haben sichtbar gemacht, daß im Ausdruck *„die armen künege“* alle außerdeutschen Könige, alle Könige der Erde als *reguli* dem deutschen Könige, dem rechtmäßigen Anwärter des Kaiserthrones gegenübergestellt werden. Die Könige der Welt sind „arme“ Könige, sie sind belehnte Könige vor dem *imperator Romanus.* Staufische Haltung reckt sich hier, wenngleich sie uns nicht so sinnfällig entgegentritt wie im Stil der kaiserlichen Kanzlei, die sich an der Sprache antiker Cäsaren geschult hatte[2]). Es dünkt mich eine unfruchtbare Streitfrage zu sein, an wieviele der *reguli* Walther bei diesem Spruche dachte, ob er nicht bloß Richard Löwenherz, sondern auch Philipp August von Frankreich und Knut von Dänemark scharf ins Auge faßte. Die Verse, in denen die Strophe zugespitzt wird, sind vor allem grundsätzlich gemeint: sei König der Deutschen, also der *rex Romanorum in imperatorem promovendus*, fasse die Krone, in der der sinnbildliche „Waise“, das Zeichen der Weltmacht sitzt, und stelle dich damit als Träger der Ordnung und Ruhe vor die anderen Könige, die im Weltreich walten. Zur Not genügt es, daß ein *regulus* stark drängt. Es ist natürlich durchaus möglich, daß Walther nicht bloß auf die zielt, die gleichsam im staatsrechtlichen Sinne *reguli* sind, sondern auch auf den gewählten, ja auf den gekrönten Gegenkönig Otto von Poitou. Ein Dichterwort soll man nicht pressen.

Walther steht, als er diesen Spruch spricht, am staufischen Hofe. Es hatte, soviel wir sehen können, für ihn schicksalhafte Bedeutung gehabt, daß im April des Jahres 1198 der Babenberger Friedrich in Palästina verstorben war. Die Natur des neuen Herzogs und die Natur des Sängers, sie klangen offenbar nicht zusammen.

---

[1]) K. Burdach, Walther I, Untersuchungen 2, S. 135 ff., G. Roethe, Z. f. deutsches Alt. 44, S. 116.

[2]) Vgl. z. B. Fr. Kern a. a. O. S. 131 ff.

So wurde Walther weggedrückt und war glücklich, zunächst in der Nähe Philipps Lebensmöglichkeit zu finden. Daß es so gekommen ist, wir Nachfahren haben es zu loben. Zwar mußte er jetzt aus weicher Hofluft in die Zugluft der großen Welt, aus sicherem Dasein in ein Leben der Unruhe und Hetze. Aber gerade dadurch wurde es erst möglich, daß unendliche Sehnsucht nach Frieden und Ruhe, die ihm lange als Sehnsucht nach dem Glanze und der Sorglosigkeit des Wiener Hofes erschienen ist, alle Kräfte seiner reichen Seele hervortreiben konnte. Nur weil er unstet wandern mußte, vermochte er sich zum Spruchdichter zu entfalten. Äußerer Zwang und innere Notwendigkeit, wer will sie hier scheiden! Welche Vorgänge auch immer den Dichter hinderten, sich in Wien dauernd zu halten, im letzten Grunde war es sein heißes Blut, das ihm die Ruhe nahm und die Unruhe gab. Walther wurde im Jahre 1198 neu geboren.

Als Walther den jugendlichen Staufer in der alten Krone sah, da erkannte er, daß sich gar glücklich Haupt und Krone ineinanderfügten, daß also Philipps Haupt von Natur ein Kaiserhaupt sei (18, 29ff.). In einer hervorragend mittelalterlichen Wendung wird sodann vom Dichter angedeutet, daß er bei der Weihnachtsfeier des Jahres 1199 den festlich dahinschreitenden Philipp als den Träger des höchsten und heiligsten Herrscheramtes der Erde aufgefaßt hat (19, 5ff.). Es war allgemeine Überzeugung, daß das Geheimnis der göttlichen Dreifaltigkeit durch Vernunft nicht ergründbar sei, aber in Spuren und Abbildern aus der Schöpfung hervorleuchte. So wurden seit Augustin die drei Seelenvermögen Bewußtsein (*memoria*), Vernunft (*intelligentia*) und Wille (*voluntas*) gar oft als Gleichnis genommen. Philipp wandelte damals an Walther als eine solche der Trinität vergleichbare Einheit in der Dreifaltigkeit vorüber. Stellt er sich doch dem Dichter dar als König, Kaisers Bruder und Kaisers Sproß. Dieser Satz ist natürlich ein Mittel feiner Huldigung, aber mit dieser Formel ergreift man nicht seinen vollen Sinn. Philipp wird durch die Dreizahl gekennzeichnet, weil er dem Dichter als der von Gott gewollte, ja vielleicht schon hier als der Gott vertretende Herrscher des *sacrum imperium*, als die *sacra maiestas imperii* gilt. Um dies auszudrücken, kann Walther nicht mit dem staufischen Amtsstil antiken Sprachprunk nutzen. Er spricht vielmehr in einem christlichen Bilde, um Philipp als Gott genehmen, als Gott nahen Herren der Erde zu zeigen[1]).

---

[1]) Aus dem 'Policraticus' des Engländers Johannes Saresberiensis († 1180)



Aus dieser seelischen Haltung des Dichters erklärt es sich, wenn er an der Königin Eigenschaften der Mutter Gottes, der *süezen himelfrouwen* (vgl. 5, 26) haften sieht, wenn er sie als *rôs âne dorn, ein tûbe sunder gallen* betrachtet[1]). Man ahnt, wie dieser Walther es aufnehmen muß, wenn sich der Papst in Sachen des Reiches zwischen Gott und den *imperator* schiebt, wenn er den deutschen König gleichsam als „armen König" behandelt.

Die Ereignisse dieser Jahre brachten die Seele des Dichters in schmerzhafte Schwingungen. Wir finden ihn in der Haltung, die den Nachdenklichen bezeichnet: Bein hat er über Bein geschlagen, den Arm auf den Schenkel gestützt, das Kinn in die Hand gelegt (8, 4). Zum Leben, wie es sein soll, gehört für ihn der Grundsatz: wirb in der Welt, wahre die Ehre, schau auf Gott. Dieser sein Grundsatz kann nicht mehr gelebt werden, da „Untreue" im Hinterhalt liegt und „Gewalt" die Straßen beherrscht. So muß denn der Sänger künden, daß sich Streben nach Erwerb, sittliches Wollen, religiöser Drang nicht einen lassen, wenn nicht zuvor der verwundete Beschützer des irdischen Daseins, das Zwillingspaar *pax et iustitia* gesund geworden ist. — In der *perturbatio* bekundet sich das Zeitalter des Antichrists, der Zweiklang *pax et iustitia* gehört zur *aetas aurea*. Die Wirrung begleitet den *tyrannus*, „Friede und Recht" sind gebunden an den *rex iustus*[2]). Walther hatte Philipp als den *rex iustus*, den *rex pacificus*, als den wahrhaften und darum rechtmäßigen Herrscher erschaut. Aber die Geschichte schickte sich an, dem Staufer das Amt zu versagen, das ihm vom Dichter zugesprochen war.

---

hebt K. Burdach (Rienzo S. 239 Anm 1) den Satz heraus: *est ergo, ut eum plerique diffiniunt, princeps potestas publica et in terris quaedam divinae majestatis imago* (lib. 4, c. 1; Migne 199, Sp. 513). Walther drückt dasselbe aus, indem er die Spur der *divina majestas* aufzeigt.

[1]) Man pflegt hier darauf hinzuweisen, daß Philipps Gemahlin, die byzantinische Irene als *küneginne* den Namen Maria getragen hat. Wahrscheinlich ist der Dichter durch die bedeutungsvolle Änderung des Namens zu diesem Marienverse angeregt worden (vgl. K. Burdach, Deutsche Rundschau 113, S. 65). Doch braucht man von diesem Anlaß nichts zu wissen, um den Spruch voll zu verstehen. Wohl aber wird umgekehrt durch unsern Spruch erwiesen, was dieser Zeit der Namenwechsel bedeuten konnte oder bedeutet hat, „welche wichtige Rolle", wie es von Plenio ausgedrückt worden ist (Beitr. 42, S. 477, Anm. 1), „diese Namengebung in der politisch-religiösen Vorstellung vom Königtum spielte."

[2]) Über die hier benutzten Begriffe vgl. E. Bernheim a. a. O., Kap. I und II.

Wir vernehmen die dritte Strophe des frühen Spruchtones (9, 16): in Rom trog man zwei Könige, Pfaffen und Laien zweiten sich, *sacerdotium* und *regnum* traten feindlich auseinander. Der Dichter läßt das, was er in dieser Wirrnis fühlt, durch eine Gestalt aussprechen, durch die das *sacerdotium* so, wie er es will, am vollkommensten verkörpert wird. In ferner Klause klagt ein *klôsenære* vor Gott seine Not: *owê der bâbest ist ze junc: hilf, herre, dîner kristenheit.* Kurz sei an die Ereignisse erinnert, durch die diese Verse möglich geworden sind. Im Januar des Jahres 1198 war der siebenunddreißigjährige Innocenz III. Papst geworden. Philipp war der Kirche nicht genehm, gehörte er doch nach dem Worte desselben Innocenz zu einem *genus persecutorum*[1]). Der Papst wartete zunächst ab, im März des Jahres 1201 entschied er sich für Otto von Poitou. Im folgenden Juli rief der Kardinal Guido von Praeneste zu Köln den Welfen als rechtmäßigen König aus und bannte die Widerstrebenden; im September drängte sich in Bamberg, was zum Staufer hielt. Walther spricht aus, was im Hochsommer und Spätsommer des Jahres 1201 staufisch Gesinnte empfinden konnten und empfunden haben. Er geht hier nicht dagegen an, daß die Kurie über die Würdigkeit der beiden *reges Romanorum* urteilen will, daß sie geurteilt hat. Aber er hält das kirchliche Urteil für falsch, für die Folge bewußten Truges. Die Haltung Walthers überrascht nicht. Denn an dem Grundsätzlichen, daß das gesamte menschliche Dasein, auch der Ablauf der Weltgeschichte an den Forderungen der Religion zu messen sei, einer Auffassung, durch die damals die Kirche zwangsläufig zum mindesten als geistige Macht allen anderen Mächten übergeordnet wird, hat er nie gezweifelt. Sie taten es alle nicht, wie immer sie auch Befugnisse geistlicher Gewalt hier, weltlicher Gewalt dort abzugrenzen suchten. Das gab ja der Kirche im Kampfe immer die günstigere Stellung, daß sich ihre Ansprüche leichter dem mittelalterlichen Weltbilde einfügten denn die der Gegenpartei[2]). — Walther führt in der Klage des Klausners das Verhalten der Kirche darauf zurück, daß der Papst „zu jung" sei. In diesem Schlußvers der Strophe wird das Bibelwort nachgeformt: *vae tibi terra cuius*

[1]) Vgl. Fr. Kern a. a. O. S. 65, Anm. 113.

[2]) Man vergleiche, was Fr. Kern a. a. O. S. 250 und in der Anm. 459 über die sagt, die Heinrich IV. mit dem Worte verteidigten. Auch Walther kämpfte gleich den „Heinricianern" „mit gebrochenen Waffen". Vgl. ferner E. Bernheim a. a. O. S. 156, 190, 195, 199, 229.

rex puer est (Eccle. 10, 16). Walther hat nur den *rex* durch den obersten *sacerdos* ersetzt und die Altersstufe durch eine unbestimmtere Wendung wiedergegeben. Der Satz der Bibel war das Schlagwort derer, die Unmündige von der Thronfolge ausschließen wollten. Er wurde drum vor allem von der Macht verwendet, die ihrer Überlieferung nach geneigt sein mußte, den Träger eines Amtes auf seine Fähigkeiten zu prüfen, nämlich von der Kirche[1]). Und dieses Schlagwort, das auch aus den Freidanksprüchen uns entgegenklingt (*lant und liute geirret sint, swâ der künec ist ein kint* 72, 1. 2), das richtet Walther nach leichter Umformung gegen die Stelle, die den von ihm erwählten Herrscher als ungeeignet verworfen hat: wie ein Unmündiger steht Innocenz auf seinem Platz, er ist noch nicht fähig sein Amt zu führen. Ein Ingrimm, der dazu drängt, im Hohn sich zu befreien, wird den Dichter geleitet haben, als er *künec* mit *bâbest* vertauschte. Denn da er selbst jung war und für einen jugendlichen Herrscher eintrat, kann es nicht allzu ernst gemeint gewesen sein, wenn er den vierzigjährigen Innocenz als einen allzu unreifen Papst anspricht. Der Dichter hat gewußt, daß er mit dem umgeprägten Bibelwort eine stumpfe Lanze gegen das *sacerdotium* schleudere. Geht er doch gegen eine Person an, die durch ihr Amt keiner irdischen Macht verantwortlich war[2]). So hat er denn in seiner inneren Not das *owê* verstärkt zu dem lauten *hilf, herre, dîner kristenheit.* Das von leisem Hohn erfüllte, ingrimmige *owê der bâbest ist ze junc* schlägt um in den ernsten Ruf des Beters, dem alle Hoffnung auf irdische Hilfe weggedunkelt ist[3]). — Durch den Strophenschluß hindurch sieht man besonders tief in Walther hinein. Denn es ist ja sehr bezeichnend, daß der Dichter einen

---

[1]) Darüber Fr. Kern a. a. O. S. 65, Anm. 106.

[2]) So sagt Hugo von St. Victor über die *spiritualis potestas: ipsa vero a Deo primum instituta est et, cum deviat, a solo Deo iudicari potest* (de sacram. christ. fidei l. II, p. II, c. 4; Migne 176, Sp. 418).

[3]) K. Burdach gibt als Gehalt des Satzes: Innocenz „ist zu jung, um die Ränke seiner Ratgeber, der Cardinäle und der Legaten zu durchschauen und ihnen Widerstand zu leisten“ (Walther v. d. V. I, S. 288/89). Nach seiner Ansicht schiebt Walther die Verantwortung den Cardinälen zu, obwohl er wahrscheinlich die wirkliche Sachlage gekannt habe. Die oben gegebene Deutung unterscheidet sich mithin nur in der Farbe von der Auffassung Burdachs. Nach Wilmanns (Walther v. d. V., Bd. I[4], S. 104) ist die Meinung Walthers gewesen, daß „der allzu Junge“ seinen Ratgebern „willenlos ergeben war“. Damit wird der Walthersatz nicht ganz gefaßt, weil das *ze junc* viel zu sehr im alltäglichen Wortsinne, viel zu „wörtlich“ genommen ist.

einsamen Klausner aussprechen läßt, was er über das Vorgehen der Kurie denkt. Über den Papst, der allzusehr im Zeitlichen für das Zeitliche wirkt, spricht der mönchischste Mönch.

Walther hat unter dem Wirrwarr gelitten, der ihn umgab. Auf Philipp ruhte seine Hoffnung, der „junge süße Mann“ schien ihm berufen, die Krone des Weltreiches zu ergreifen. Und nun sah er den verworfen, der sich seinem Dichterblicke als der vorbestimmte *rex pacificus* dargestellt hatte. Weltuntergangsstimmung legte sich über seine tapfere Seele (21, 25 ff.), er fühlte, daß unter dem Boden des mittelalterlichen Reiches der Boden schwankte.

III.

Philipp wird in der gleichen Melodie von Walther lebhaft begrüßt und vorsichtig getadelt, was den neuzeitlichen Hörer vielleicht verblüffen mag. Die *nâhe spehenden* — so sagt der Dichter — stellen fest, daß Philipp nicht *dankes milte*, nicht aus eignem Willen heraus freigebig sei. Zwei Vorbilder werden dem Staufer hingerückt: der *milte* Saladin, *der jach daz küneges hende dürkel solten sîn* und Richard Löwenherz, der Freund aller spielmännischen Naturen, der *cantores* und *ioculatores*, der, wie Walther es scherzend darstellt, durch seine Freigebigkeit gewirkt hat, daß man ihn aus der Gefangenschaft löste (19, 17 ff.). Hier kann man gut erfassen, wie sich Fürstentum und Herrentum zu bekunden hat, um dem Wunschbilde Walthers zu entsprechen. Bevor dies begründet wird, mögen zwei andere Beispiele den Eindruck verstärken. Wer bei der gleichen Strophenform, also bei der gleichen Melodie bleibt, der findet Worte, in denen das wüste Treiben dargestellt wird, das den Hof des in Reichssachen so unzuverlässigen Hermann von Thüringen kennzeichnete (20, 4 ff.). Der feinnervige, an süddeutsche Höfe gewöhnte Walther fühlte sich in Thüringen nicht ganz heimisch; doch konnte er von dieser „hohen“ Lebensart, die er mit leichtem Spotte betrachtete, ohne Einschränkung sagen: *und gulte ein fuoder guotes wînes tûsent pfunt, dâ stüende ouch niemer ritters becher lære.* Hier brauchte er nicht über Kargheit, über *avaritia* zu klagen. Walther hat es auch in starken Worten gerühmt, daß der junge Leopold VII. von Österreich im Anfang des 13. Jahrhunderts bei irgendeinem Wiener Feste Spenden austeilte, *als er niht lenger wolte leben* (25, 26 ff.). Er will in diesem Spruche ausdrücken, daß damals der Babenberger echte Herrenart in vollkommener Weise bekundet hat.

Die mittelhochdeutschen Dichter, man darf sagen die mittelalterlichen Dichter überhaupt, sie geben dem vollkommenen Fürsten im ganzen gleiche Gestalt. Drei Eigenschaften erweisen den wirklichen Herren, erstens: die edle Art, das Geblüt, zweitens: die Fülle der Macht, der „Reichtum"[1]) und endlich: der Besitz sittlicher Kräfte, die ihn in seinen Handlungen an das Recht binden. Aus den Tugenden, die der Herrscher bedarf, wurde sodann im Alltagsleben nur allzu leicht von denen, die Vorteile und Unterstützung suchten, die *liberalitas*, die *milte*, die schöne Fähigkeit, sich um der eignen Seele willen vom Besitz zu trennen, als Kerntugend herausgehoben. Man wußte sehr wohl, daß auch zur *milte* die *mensura*, die *mâze* gehöre, daß also der Freigebige nicht besinnungslos spenden dürfe[2]). Doch dieser Grundsatz schwebte im luftleeren Raume, der kein Leben birgt. In der gemeinen Wirklichkeit rechneten die Nehmenden: die Lehnsträger jeder Art, die Gäste und die Fahrenden, es dem Dienstherren (das Wort im weitesten Sinne genommen!) sehr schnell als sittlichen Mangel an, wenn er ihre Wünsche nicht durch Gaben aufhob.

Als Walther den Staufer aufforderte im Spenden stark zu sein, da sprach er als fremden Wunsch aus, was ihn um seines eigenen Daseins willen beunruhigte. Man weiß, daß Philipp nur für kurze Zeit von Walthers Sprüchen begleitet worden ist. Die Zeit arbeitete für Philipp, seit dem Jahre 1204 wuchs sein Einfluß. Im Januar des Jahres 1205 wurde er erneut gekrönt und zwar in Aachen vom Erzbischof von Köln[3]). Innocenz lenkte jetzt ein und der Bann fiel von Philipp ab. Walther hätte jubeln müssen, daß der Weltendom die von ihm gewünschte Spitze erhalten sollte. Trotzdem hat er, da in unserer Überlieferung nichts Wesentliches fehlen wird, nicht mehr begeistert von dem gesprochen, an dem er früher die Spuren der göttlichen Dreifaltigkeit entdeckt hatte. Philipp, der *künic hêre*, hat, so ruft der Sänger einmal (16, 36 ff.), *guot* und *êre*, Machtmittel und Ansehn. Diesen seinen Besitz sollte er der *milte*, der Freigebigkeit hinreichen. Ersetzt doch die *milte* voll nnd ganz, was man ihr gegeben hat. Der freigebige Alexander

---

[1]) Über die politische Bedeutung, die der Reichtum des Königs hat, vgl. K. Burdach, Walther I, S. 147/148.

[2]) Walther selbst hat das betont: *swelch hêrre nieman niht versaget, der ist an gebender kunst verschraget* (80, 11 ff.).

[3]) So mußte es sein. Gehörte doch den damaligen Menschen zur gültigen Rechtshandlung eine feste sinnliche Gebärde.

entäußerte sich des Seinen und erhielt dafür die Welt. Dieses im Endsatz herbeigeführte Beispiel kann zwar allen entgegengestellt werden, die das Ihre festhalten, aber es birgt außerdem für den deutschen König besonderen Sinn. Denn Philipp, dem nach Walthers Überzeugung die Welt zustand, vernimmt hier, daß man ein zweiter Alexander, ein Herrscher über alle Reiche wird, wenn man aus errungenem Hort unablässig spendet. Es mag nach der zweiten Krönung Philipps gewesen sein, als dieser Spruch am Staufer Hofe erklang. Walther ehrte offenbar damals in Philipp nur noch den zufälligen, nicht mehr den geborenen Träger des höchsten Amtes. Er hatte beim Staufer nicht erreicht, was er wollte; er hatte sich am Stauferhofe nicht halten können.

Philipp wurde ermordet, Otto in Frankfurt gewählt, im Oktober des Jahres 1209 empfing der Welfe die Kaiserkrone, im November des nächsten Jahres traf ihn der Bann: von Walther vernehmen wir nichts. Im Anfang des Jahres 1112 kehrte Otto aus Italien zurück, im März hielt er einen Tag zu Frankfurt. Unter denen, die da kamen, schritt Dietrich von Meißen, der schon im nächsten Jahre auf der Gegenseite stand. Neben ihm taucht Walther plötzlich wieder auf. Er huldigt dem Kaiser (11, 30 ff.): Otto hat aus der Fülle seiner Macht heraus die Möglichkeit zum Rächen und — worauf wohl der Nachdruck liegt — zum Lohnen. Das ist ein gar durchsichtiger Vers, aus dem Wünsche hervorglänzen. Wir verstehn ihn noch besser, wenn wir drauf hören, daß die Fürsten *mit zühten* Ottos Ankunft entgegengeharrt haben, wenn wir hören, daß drum besonders für den angeblich so getreuen Dietrich von Meißen gilt: *von gote wurde ein engel ê verleitet* (ein Satz, bei dem man daran denken muß, daß der Engel für Walther Wirklichkeit hat). Diese Strophe gibt die Gesinnung der Landesfürsten nicht so, wie sie ist, sondern, wie sie sich nach außen darstellt. Den Gehalt dieser Strophe bestimmte der festliche Augenblick, für den sie geschaffen wurde. Der Sänger ist also hier der Mund des höfischen Kreises, der ihn umzirkt. Wir wollen uns durch diese Erwägungen nicht stören lassen, wir wollen vielmehr schon an dieser Stelle darauf achten, wie Walther ein Dienstverhältnis auffasst oder auffassen kann. Er stellt in diesen Versen, ohne es schlicht und deutlich auszusprechen, die Beziehung Kaiser-Fürst unter die Formel: Herr Kaiser die Fürsten geben sich dir, gib du dich drum ihnen. Wer so urteilt, für den gehört zu jedem Dienstverhältnis, wie es auch sachlich gekennzeichnet sein mag, die Gegenseitigkeit der Leistung.

Walther hat übrigens den Meißner gar bald gescholten; denn er fühlte sich nicht recht gewürdigt (105, 27 ff.). Er ist offenbar nicht selten mit Menschen, die ihm nahe gekommen waren, heftig zusammengestoßen[1]). Walthers Schicksal wird dadurch gestaltet, daß er die Empfindlichkeit des Herren hatte, aber wie ein Fahrender lebte. Der leicht erregbare, durch und durch ungemütliche, immer überwache Dichter rieb sich mit unabänderbarer Notwendigkeit an Menschen und Verhältnissen, weil er entsprechend dem Bau seiner Seele zugleich Herr und Spielmann sein mußte, zugleich in der höfischen Gesellschaft beharrte und doch aus der Welt der Stände herausdrängte. Daß unseren Dichter in seinen stärksten Jahren nicht nur Herrengesinnung und höfische Haltung, sondern auch unhöfische Frische, mönchischer Ernst, ja hemmungslose Leidenschaft der Fahrenden kennzeichnen, ist nicht so sehr Folge als Ursache seines Schicksals. An Walthers innerer Natur liegt es, daß man sich fragen konnte, welchem Stande er zuzurechnen sei. Hätte er sich nicht durch Geburt zu Ritterkreisen stellen dürfen, so wäre er nicht als junger Mensch ein Glied der höfischen Gesellschaft gewesen. Hätte er seiner Art nach ein echter Berufsritter werden können, dann würde es wohl den Spruchdichter Walther nicht geben. Wolfram und Walther werden der gleichen sozialen Schicht entstammen. Aber zu Wolfram gehört die Rüstung, zu Walther gehört sie nicht[2]).

IV.

Walther hat sich auch nach dem Frankfurter Tage am Rande des kaiserlichen Hofes gehalten, ist aber dort offenbar ein Fremder geblieben. In dieser seiner welfischen Zeit sind die härtesten seiner politischen Sprüche gegossen worden. Walther tritt als Gottesbote vor den Welfen hin und legt dar, daß dem Kaiser es zukomme, unmittelbar von Gott Kunde zu empfangen. Der Kaiser hat die Erde, Gott das Himmelreich. Der Kaiser ist mithin auf Erden Gottes *voget*, er ist ein *vicarius Dei* (12, 6 ff.). Das klingt nahezu wie jener pseudo-augustinische Satz, den spätantiker Hofstil beeinflußt hat: *rex enim adoratur in terris quasi vicarius Dei. Christus autem ... adoratur in caelis et in terra*[3]). Nicht nur der Träger

[1]) Über die empfindliche, sanguinische Natur Walthers vgl. A. E. Schönbach (H. Schneider), Walther, S. 136/137, 167.

[2]) Die ritterliche Herkunft Walthers wird gut begründet durch P. Kluckhohn, Ministerialität und Ritterdichtung, Zs. f. deutsches Alt. 52, S. 156 ff.

[3]) Quaestiones veteris et novi Test. 91, 8 (corpus script. eccl. lat. 50, 157,

der geistlichen Gewalt, dessen gar nicht gedacht wird, sondern auch der Träger der weltlichen Gewalt steht unmittelbar unter Gott. Der Kaiser ist mithin nicht von Papstes Gnaden, er ist vielmehr in seinem eigensten Bereiche lediglich von Gott abhängig. Hier wird der Satz des dritten Innocenz bestritten, daß allein das *sacerdotium* in der *ordinatio divina* gründe, das *regnum* dagegen in der *extorsio humana*[1]). Hier wird die Auffassung des dritten Innocenz abgelehnt, daß die *apostolica sedes* dem *imperator* die *corona imperii* überträgt[2]). Mit dem Rufe *got gît ze künege swen er wil* (12, 30) hebt damals ein Waltherspruch an. Der Dichter könnte mit den berühmten Worten, die der Papst Gelasius (492—496) an den Kaiser Anastasius richtete, vor den *imperator* Otto hintreten: *imperium tibi superna dispositione collatum*[3]). Diese Gesinnung war besonders durch die Staufer, also seit den Tagen des Rotbart mächtig geworden. In den Staatsbriefen Friedrichs I. steht die stolze Formel: *Cumque per electionem principum a solo Deo regnum et imperium nostrum sit* ...[4]). So hat auch Walther empfunden. — Dasselbe meint der Dichter, wenn er das Bibelwort heranführt, das allen denen, die die Kurie vom Zeitlichen abziehen wollten, oft Stütze gewesen ist, das berühmte: *reddite igitur, quae sunt Caesaris, Caesari et, quae sunt Dei, Deo* (Marc. 12, 17). Dem Kaiser das Kaiserrecht und Gott, was Gottes ist, das möchte Walther verwirklicht sehen (11, 18ff.)[5]). Mit dieser damals recht vieldeutigen Forderung steht er natürlich nicht allein. So hatten schon die Verteidiger Heinrichs IV. gegen Gregor VII. gesprochen, so seitdem auch weiterhin die Kaiserlichen. Das *Reddite* lebte ferner seit dem beginnenden 12. Jahrhundert in der mönchischen Bewegung, mithin bei Männern, die der Kirche ein rein geistiges Arbeitsfeld zuwiesen

---

23ff.). Diese Stelle wird herbeigeholt von Fr. Kern a. a. O. S. 127, Anm. 230; vgl. auch daselbst S. 131, Anm. 238.

[1]) Registrum super negotio imperii 18, Migne 216, Sp. 1012/13: Antwort an die Abgesandten Philipps (um 1200). — Daß Innocenz III. den Titel *vicarius Dei* für den Pabst „erst recht in Aufnahme gebracht" hat, bemerkt K. Burdach, Rienzo S. 293.

[2]) An der gleichen Stelle Migne 216, Sp. 1015.

[3]) Über die Ansichten des Pabstes Gelasius vgl. E. Bernheim a. a. O. S. 150ff.

[4]) MG. Const. I, Nr. 165, S. 231, vgl. M. Krammer, Der Reichsgedanke des staufischen Kaiserhauses, Breslau 1908, S. 4 und überhaupt Kap. I und II. Siehe auch Fr. Kern a. a. O. S. 50/51 Anm. 95.

[5]) K. Burdach bezeichnet den Spruch „als poetische Prägung des Staatsgedankens der staufischen Imperialisten" (Rienzo S. 302, Anm. 1).

aber im Gegensatz zu Walther nicht daran zweifelten, daß — wie Hugo von St. Viktor es einmal ausgedrückt hat (de sacram. christ. fidei lib. II, pars II, cap. IV; Migne 176, Sp. 418) — die *spiritualis potestas* der *terrena sive saecularis potestas* an *honos* und *dignitas* vorangehe.

Wir stehen bei jenen so berühmt gewordenen Strophen, in denen Walther unmittelbar gegen die Person des Papstes anstürmt: Innocenz richtet sich und die Welt zugrunde (33, 21 ff.). Er trügt, die Welt trügt ihm nach (33, 11 ff.). Er steigert den Unglauben (34, 24 ff.). Er bindet Bischöfe und Pfaffen mit Teufelsstricken (33, 1 ff.). Hier treibt den Dichter nicht mehr der Einzelanlaß. Zur kurialen Partei gehören heißt für ihn jetzt: sich von Gier, Heuchelei, Unstetigkeit treiben lassen. Man weiß, wie boshaft von Vaganten die Gewinnsucht der Kurie gezeichnet worden ist. Man weiß, wie immer wieder mönchische Naturen gegen simonistisches Treiben geeifert haben. Walther hat sich damals den ganzen Innocenz aus der *avaritia*, aus der Machtgier, die zugleich Geldgier ist, erklärt: Der teuflische Italiener rückt neben Otto einen Gegenkönig, um sich in der Wirrnis des Reiches die Kasten zu füllen (34, 4 ff.). Er narrt deutsche Menschen, indem er zum Kreuzzuge Opfergaben aus ihnen herausholt (34, 14 ff.). Walther, der die Selbstbeherrschung lehrt, tobt gegen ein Zerrbild. Diese Verse hat der kühle Kanonikus Tomasinus de Cerclara mit Unwillen gelesen und als zuchtlos und unweise abgetan, indem er dem von ihm geschätzten Meister zurief, daß Dichter und Prediger die Wahrheit *stæten* sollten[1]). Walther sah in Innocenz nicht mehr den schlechtberatenen, den irrenden Papst. Er sah in ihm den Teufelsknecht, den Nachfolger des Zauberers Gerbert (33, 22), der *sub specie religionis* (*ahî wie kristenlîche nu der bâbest lachet* 34, 4) bewußt die Christenheit dem Verderben zuführe. Innocenz hatte also für ihn nahezu die Züge des Antichrists, des *tyrannus*, des *rex iniquus* angenommen[2]). Drum versteht man, warum der Dichter damals so wild im Kampfe aufschrie. Das war nicht Redekunst eines Parteimannes oder schmeichelnden Hofdichters. Walther wollte

[1]) Als Tomasin vom Laster zerstörender Maßlosigkeit spricht (Der Welsche Gast, hrsg. v. H. Rückert, 1852, Buch VIII, V. 9885 ff.), da zeigt er, wie sich der Besonnene zu übergeordneter Macht stellen soll (V. 10985 ff.). Vgl. A. E. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnesangs, S. 61.

[2]) Über die Bedeutung, die das Bild des Antichrists für die politischen Anschauungen mittelalterlicher Menschen hat, vgl. E. Bernheim a. a. O. S. 70 ff.

vielmehr das christliche Reich gegen seine geistlichen Führer schützen, er wollte — man gestatte mir den überspitzten Ausdruck — das Amt des Papstes gegen den unpäpstlichen Papst verteidigen.

Nie wieder hat Walthers warmes Herz so stark geglüht wie in jenen Tagen, da Innocenz auf dem Gipfel seiner Macht stand. Es war wahrlich nicht bloß das spielmännische Dasein, das ihn fiebern hieß. Was in diesen seinen Versen rief, das war die schmerzvolle Einsicht, daß sein Ideal des Weltreiches bedroht war. Das war vielleicht gar das dunkle Ahnen, daß sein Ideal des Weltreiches zerbrach. Als Walther geißelt, daß der Papst durch Wort und Tat Irrglauben mehre, daß also priesterliche Lehre falsche Lehre sei, da kündet er die Vermutung, daß sein *guoter klôsenære klage und sêre weine* (34, 33). Er hatte, um seine Auffassung der Kirche anzudeuten, vor mehr denn einem Jahrzehnt die Hörer zum Einsiedler geführt. Des Dichters Ausdrucksweise hat sich seitdem geändert, die weltliche Macht wird von einer anderen Person vertreten. Im Herzen ist Walther derselbe geblieben. Der Klausner Walthers könnte wohl mit Hugo von St. Viktor sagen: *Laicis ergo christianis fidelibus terrena possidere conceditur, clericis vero spiritualia tantum conceduntur*[1]). Der weltselige Sänger verstand die mönchischen Reformer.

V.

Wir wechseln zum dritten Male mit dem Dichter die Person des Königs. Es ist immer aufgefallen, daß Walther den Papst antobte, dem Staufer Friedrich kein böses Wort gab. Der Weg zum Stauferhofe war also nicht durch Scheltlieder versperrt. Der jugendliche Walther wird glücklich gewesen sein, wenn er an festereichen Höfen das Leben trinken durfte. Nun aber war er von dem unwiderstehlichen Drang erfaßt, aus dem spielmännischen Treiben erlöst zu werden. Er hatte vom schroffen Halbnormannen nicht erhalten, was er brauchte. Der stets Ungeduldige, er konnte, er wollte jetzt nicht mehr warten. Und so heißt es denn bei ihm:

[1]) De sacram. christ. fidei l. II, p. II, c. 3, Migne 176, Sp. 417. Vgl. J. Schmidlin, Die geschichtsphilosophische und kirchenpolitische Weltanschauung Ottos v. Freising, Freiburg 1906, S. 146. — Ausdrücklich sei nochmals gesagt, daß Hugo von St. Victor durchaus die weltliche Macht der geistlichen unterordnet; vgl. E. Eichmann, Acht und Bann im Reichsrecht des Mittelalters, Paderborn 1909, S. 46/47. Er stimmt also wie die anderen Mönchischen nicht mit Walther in der Grundanschauung überein, wohl aber in dem, was er aus seiner Grundanschauung heraus von der Kirche fordert.



Treue gegen Treue, Dienst gegen Dienst. Er hat sich dadurch bei Friedrich eingeführt, daß er kalt den stolzen Otto herabsetzte. Weise Lehre eines Vaters an den Sohn nennt er den Satz: *sun, diene manne bœstem, daz dir manne beste lône* (26, 29). Otto ist der *bœste*, Friedrich der *beste*: der Entscheid ist da.

Daß Walther von demselben Otto, für den er noch vor kurzem so maßlos wild gekämpft, ohne innere Unruhe hinwegschreiten konnte, ist doppelt lehrreich. Es erweist wiederum, daß Walther gar sehr eine „spielmännische" Natur war, daß seiner seelischen Art das Leben des Fahrenden zugehörte, das Leben des Fahrenden mit all seinen Vorzügen und mit all seinen Nachteilen. Es zeigt ferner, daß Walther als mittelalterlicher Mensch seine Tat vor sich mit bestem Gewissen rechtfertigen konnte, daß er überall auf Billigung seines Grundes rechnen durfte. Und damit erfassen wir grade hier etwas von seinen staatsrechtlichen Anschauungen. Fr. Kern hat einmal aus den Briefen Fulberts von Chartres den Satz herausgehoben: *Dominus quoque fideli suo in his omnibus vicem reddere debet. Quod si non fecerit, merito censebitur malefidus* [1]). Und aus Isidors Sentenzen tönt es in das Mittelalter: *reges a recte agendo vocati sunt ideoque recte faciendo regis nomen tenetur, peccando amittitur* (3, 48, 7). [2]). So etwa hat auch Walther empfunden. In dieser Ebene der Ethik gibt es keine bedingungslose Treue. Wenn der *dominus* nicht erfüllt, was als seine Pflicht gilt, so hat der *subditus* das Recht, ihm zu widerstehn; Herr und Untertan halten sich gegenseitig. Man erkennt leicht, welche Gefahren in dieser Überzeugung lauerten, die nicht bloß mittelalterlich, sondern auch germanisch war. Nur zu schnell konnte durch dunkle Leidenschaft das Urteil des *subditus* bestimmt werden. Denn sobald in dem Sehfeld des *subditus* am *dominus* die Eigenschaft „schlecht" aufleuchtet, wird das Treuband schlaff [3]). Nimmt man nun diese das

[1]) A. a. O. Anm. 325 = Anhang XXI (Gegenseitigkeit der Treupflicht), S. 393. Dort bringt Kern auch aus Matthaeus von Paris (Chron. mai. 4, 59) die gut mittelalterliche Formel herbei: *sicut subditus domino, ita dominus subdito tenetur.*

[2]) Vgl. auch hier Fr. Kern a. a. O. Anm. 399 = Anhang XXIII (*Rex* und *Tyrannus*), S. 397.

[3]) Diese doppelseitige Treue ist nicht lediglich die geschäftliche Treue zu einem Vertrag, sondern, wie Fr. Kern es einmal ausdrückt, „der Grundgedanke ist vielmehr der, daß Herrscher wie Untertan dem Recht verbunden sind" (a. a. O. S. 177). Vgl. dazu Anm. 294 = Anhang XVI (Herrschaftsvertrag) S. 367 ff., ferner S. 157 ff. und § 9 (Das Widerstandsrecht in seinem Verhältnis zur Volkssouveränität und zum Herrschaftsvertrag), auch Anm. 324 = Anhang XX (Vorbehaltsnatur der Treupflicht), S. 389 ff.

Mittelalter kennzeichnende Haltung ein, so sieht man, daß Walther die Handlungen der Landesfürsten, auch wenn er sie innerlich nicht billigte, ganz anders beurteilen mußte als wir. So sieht man ferner, daß er selbst als politischer Dichter ohne innere Hemmung halb bewußt, halb unbewußt mit Vorbehalt „dienen" konnte. Denn die Auffassung der Treue als eines Bandes, das niederfällt, sobald es wider irgend ein Recht auf einer Seite losgeknüpft wird, sie bestimmt nicht bloß das Verhältnis König-Fürst, Lehnsherr-Vasall, sie bestimmt auch das vertragsfreie, unbestimmtere Verhältnis Maecen-Dichter[1]). Von ihr aus versteht man die an den Menschen des Mittelalters immer wieder auffallende Bereitwilligkeit, Dienst aufzusagen, den Herrn zu wechseln, abzufallen. Zu allen Zeiten wurde nach dem Spruche gehandelt: Wes Brot ich esse, des Lied ich singe. Wenn das im Mittelalter so offen, ja gelegentlich mit fast kindlicher Ehrlichkeit geschieht, so hat das eben besonderen Grund.

VI.

Walther erhielt sein Lehen und wurde damit fest an den Staufer geknüpft. Die politischen Sprüche, die er in den letzten Jahren seines Lebens geformt hat, wollte er wohl als eine Art Dienst, als Rat des *armen mannes* (10, 17) aufgefaßt wissen. Er ist auch weiterhin ein Mann der Höfe geblieben. Denn nur am Hofe konnte man damals dichten. Die literarische Kultur dieser Zeit ist, soweit sie von Laien getragen wird, durchaus an das gesteigerte Leben der Höfe gebunden. Wer aus der höfischen Gesellschaft ausschied, war geistig tot oder mußte ins Kloster gehn.

Im Spätsommer des Jahres 1227 setzte Friedrich II. zu dem seit langer Zeit versprochenen Kreuzzug an. Die Abfahrt mißglückte und ihn traf der Bann. Im Sommer 1228 fuhr er gen Osten, ohne mit der Kurie versöhnt zu sein. Während man zum Kreuzzug rüstete, hat der alternde Dichter noch einmal mit dem Worte für die Reichsgewalt gestritten. In den Versen Walthers kocht es jetzt nicht mehr, aber er spricht rücksichtsloser, unverhüllter denn je gegen die kuriale Richtung, gegen die bannende Kirche. Er singt dem Kaiser aus hartem Sinne den herben Satz: *die rehten pfaffen warne, daz sie niht gehœren den unrehten die daz rîche*

[1]) Daß Walther zu irgend einem andern Fürsten oder Herrn als zu Friedrich II. in einem vertragsmäßigen, rechtlich verpflichtenden Verhältnis gestanden habe, halte ich für ausgeschlossen oder zum mindesten für unerweisbar.



wœnent stœren; scheides von in oder scheides alle von den kœren (10, 22—24). Zum dritten Male ruft er den *klôsenœre* (10, 33 ff.). Der Einsiedler ist also wirklich eine symbolische Figur. Er begleitet Walther unsichtbar durch das Leben, und wenn die Bedrängnis des Dichters am größten ist, dann sehn ihn für einen Augenblick auch die anderen. Der greise Mönch will, daß man den verweltlichten Priestern Pfründen und Pfarrstellen vorenthalte, wenn sie die *guoten* durch Bann vom Gottesdienst ausschließen. Lassen wir es dahin gestellt, ob Walther ernstlich glaubte, mit diesen drohenden Worten zu schneller, wirkungsvoller Tat antreiben zu können. Gewißlich hat man sich in staufischen Kreisen solchen Erwägungen hingegeben[1]). Walther wird aber wohl zugleich gewußt und gefühlt haben, daß am allerwenigsten Friedrich hier noch wollen konnte. Doch steht hinter diesen Sätzen die feste Überzeugung, daß die kirchliche Verwaltung in weitem Umfange der weltlichen Macht unterstehe oder wenigstens unterstehen sollte. Innocenz III. hat nach der Formel gehandelt: *in tantum apostolicae sedis extenditur auctoritas, ut nihil praeter eius auctoritatem in cunctis ecclesiarum negotiis rationabiliter disponatur*[2]). Walther dagegen beharrt dabei, daß die weltliche Macht auf die kirchlichen Ämter Einfluß haben müsse. Noch immer also steht ihm das *regnum* gleichgeordnet neben dem *sacerdotium*. Er hat sich die alte Staufergesinnung unverändert erhalten. Zugleich zeigt sich hier mit aller Deutlichkeit, daß die mächtige, vom Weltglanz umspielte Kirche auf Walthers Seele nicht wirkt. Die Kirche, die den kirchlich frommen Dichter umgibt, ist der Kirche recht unähnlich, deren Bild er im Herzen trägt. Würden die *pfaffen* nach Walthers Rat handeln, *sô sprœche ir hant den armen zuo ‚sê daz ist dîn'*. Waren sie doch, ehe die unheilvolle Schenkung Constantins kam, aus Liebe zu Gott *almuosenœre* und in ihrer gewollten Armut rein und demütig (10, 25 ff.). Dem Dichter erscheint also die Erhöhung der Kirche, die nach der Auffassung seiner Zeitgenossen mit der Schenkung Constantins einsetzt, als Niedergang[3]).

---

[1]) Vgl. Wilmanns, Walther I[4], S. 158.

[2]) Vgl. zur „innerkirchlichen Politik" Innocenzens A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands IV[4], Leipzig 1913, S. 755 ff.

[3]) Dieser Spruch ist natürlich erst dann voll erläutert, wenn geklärt ist, wie Walther als religiöser Mensch zur Kirche steht, wie sich sein Priesterideal in den religiösen Strömungen seiner Tage ausnimmt. Ich hoffe, später einmal darüber einige Worte sagen zu können.

Walther begeistert sich für die arme Kirche, für die Kirche, die die mönchischen Reformer wollten und die *imperii fautores* brauchten. Er ruft nach einem *sacerdotium,* dessen Träger sich nicht in das Irdische verfangen haben. Otto von Freising hat einmal den Standort, den Asketen und Verteidiger des *imperium* gemeinsam hielten, durch den Satz festgelegt: *duae, inquiunt, personae a Deo in ecclesia*[1]) *sunt constitutae, sacerdotalis et regalis.* Der Bischof sagt uns dazu, daß die einen getrieben vom *religionis obtentus,* aus religiösem Eifer, die anderen, um dem *regnum* die volle *secularis dignitas* zu erhalten, den Trägern des *sacerdotium* irdischen Glanz versagen (Chronikon IV prolog.)[2]). Den mönchischsten Mönchen widerstrebte, daß die geistliche Macht im Welttreiben Weltliches wirke und so verweltliche. Die Staufischen wollten nicht, daß die weltliche Macht in irdischen Geschäften ohne selbständiges Amt sei. Man versteht, warum der staufische Walther es mit dem Einsiedler halten kann[3]).

VII.

Vor Walthers Seele hat trotz aller Unruhe des Lebens immer des gleiche „Reich" als unverdrängbarer Wunsch, als unzerstörbare Forderung gestanden. Die Träger seines politischen Ideals wechselten, das Ideal selbst blieb unverändert[4]). Das Reich, für dessen Macht und Größe er sich begeisterte, war allerdings kein Staat im Sinne der Neuzeit. Walther setzte bereits scharf deutsche gegen fremde

[1]) Gemeint ist die *ecclesia universalis,* das Weltreich, das in sich das *sacerdotium* und *regnum* birgt; vgl. E. Eichmann a. a. O. S. 5ff.

[2]) Angeführt und besprochen bei J. Schmidlin a. a. O. S. 139ff. Dort wird auch kurz dargestellt, wie die mönchischen Theologen des 12. Jahrhunderts die politische Betätigung der Kirche ansah. Siehe darüber ferner E. Eichmann, a. a. O. S. 58/59.

[3]) Die Formel Burdachs: „Jener Klausner ist der poetische Typus der Regenerationsbestrebungen auf monachischer Grundlage, deren die Welt erschütternder Führer damals Joachim von Fiore, bald nachher Franz von Assisi war" (Deutsche Rundschau 113, S. 237), kann ich mir in ihrem ganzen Umfang nicht zu eigen machen. Auf mönchische Bewegungen muß man gewißlich achten. Daß jedoch bereits Joachim von Fiore oder Franziskus von Assisi neben Walthers Klausner gestellt werden dürfen, glaube ich nicht. Aber — auf die im engeren Sinne kirchlichen und religiösen Anschauungen Walthers möchte ich hier nicht eingehen.

[4]) Walther ist für den Welfen Otto in staufischer Gesinnung eingetreten. Er konnte es, weil sich Otto für ein staufisches *imperium* einsetzte, sobald er fest im Sattel saß. Wer damals ein echter *imperator* sein wollte, mußte „staufisch" handeln, auch wenn er kein Staufer war.



Art ab. Aber wenn er vom Reiche sprach, so dachte er nicht an einen geschlossenen deutschen Staat, sondern an den *rex iustus*, den *imperator felix*, der das Weltreich befriedet[1]). Was Heinrich VI. erstrebte, das war wohl die von ihm erträumte Wirklichkeit. Es bestimmte den Aufbau seines Lebens, daß er Mann wurde, als die kühnen Anfänge des unmöglichen Reichsdomes einzustürzen begannen. So war ihm denn auferlegt, gegen die zu streiten, die das weiträumige *imperium* nach dem kurialen Gegenplan auftürmen wollten. Er mußte immer entschiedener diesen Kampf führen, weil immer mehr die arme Kirche sein Ideal wurde. Die Weltansicht, die die mönchischen Kreise hatten, und die Weltansicht, die zum *imperator* gehörte, suchte er in kühner Zusammenschau zu vereinen. So bestand in ihm das staufische *imperium*, das stets mehr Hoffnung als Tatsache war, als lebendiger Anspruch fort.

Walther hat gefühlt, daß im Beginn des 13. Jahrhunderts die mit ihm gewachsene Welt langsam zu versinken begann. Er hat gleichwohl nicht geahnt, daß man gar bald sein politisches Ideal nicht mehr voll würde verstehn können. Er hat schwerlich gesehn, daß außerhalb der höfisch-ritterlichen Gesellschaft neues Leben keimte. Das staufische, das streng höfische Mittelalter, das war für ihn das große, das „fröhliche" Mittelalter, und was von diesem seinem Mittelalter abwich, das stieß ihn ab. Die jugendliche Laienkultur des endenden 12. Jahrhunderts hatte seinen Geist gebildet und seiner Seele die ihr gemäßen Traumbilder zugeführt. Er war mit Heinrich VI. jung gewesen. Und mit den Augen dieser seiner Jugend hat er auch als reifer Mann in den Weltenraum gesehen. Man nenne es keinen Zufall, man nenne es Notwendigkeit, daß Walther an Friedrich II., den letzten wirklichen *imperator* des mittelalterlichen „Weltreiches", durch ein festes Band geknüpft war. Friedrich II., in dem sich schon so viel von einer kommenden Zeit regte, er hat noch einmal zum mindesten in seinem Wollen und in seiner Haltung den staufischen Reichsgedanken dargestellt[2]). Walther von der Vogelweide, auch ein großer „Staufer" des Mittelalters, er hat in seinen Sprüchen dem staufischen Reichsgedanken die Dauer des Kunstwerks gegeben.

---

[1]) Zum mittelalterlichen Staatsbegriff und staufischen Reichsbegriff findet man bei K. Burdach treffende Sätze, so: Deutsche Rundschau 113, S. 64 und Rienzo S. 174/75, 319 und 338/39.

[2]) Über „Friedrichs II. imperialistische Theorie" vgl. K. Burdach, Rienzo S. 296 ff. Siehe ferner: Wolfram von den Steinen, Das Kaisertum Friedrichs des Zweiten nach den Anschauungen seiner Staatsbriefe, Berlin 1922.

Die Wurzeln des Meistergesangs.

Von Wolfgang Stammler (Hannover).

I.

Die Jahrhunderte nach der sogenannten „klassischen" Blütezeit der höfischen Dichtung vom ausgehenden 13. bis zum 16. Jahrhundert haben unter dem Stigma des „Verfalles" gelitten und leiden noch heute zum Teil daran, wie ein Blick in die landläufigen Literaturgeschichten lehrt.[1]) Aber es ist eine schwere Ungerechtigkeit, wenn man immer nur vom Standpunkt eines Heinrich von Morungen oder Hartmann von Aue aus die neu aufkeimenden literarischen Bestrebungen anschaut oder sie gar mit heutigem Geschmack mißt. Die damals unleugbar vorhandenen schöpferischen Kräfte kann man dann naturgemäß nicht erkennen. Denn die Dynamik dieser Epoche wirkt sich anders aus als die der vorhergehenden, sie betont andere Seiten, repräsentiert aber damit noch keinen „Verfall". Von der dahinsinkenden Generation übernimmt die junge nur das, was ihrem Weltgefühl entspricht, und schafft daraus Neues: stofflich, stilistisch, weltanschaulich. Dies zu begreifen und zu erfassen, muß die Aufgabe der Wissenschaft sein.

Die Grenze zwischen höfischer und spielmännischer Lyrik verwischt sich im 13. Jahrhundert. Auch bei vornehmen Zuhörern wagen jetzt die Spielleute den Adligen Konkurrenz zu machen.[2]) Dafür bildet sich eine neue Scheidung heraus: gelehrte und ungelehrte Dichtung. Die höfische Lyrik war entweder stofflich gewandelt, war „realistisch" geworden, während die Form bei-

[1]) Schon K. Euling protestierte energisch dagegen (Die Jakobsbrüder von Kunz Kistener, Germanist. Abh. 16. Breslau 1899, S. 8f.; Studien über Heinrich Kaufringer, ebda. 18. Breslau 1900, S. 1f.).

[2]) K. Burdach, Reinmar der Alte und Walther v. d. Vogelweide (Leipzig 1880), S. 133f.; G. Roethe, Reinmar von Zweter (Leipzig 1887), S. 183.

behalten wurde; oder sie war in die unteren Schichten gesunken und als „Volkslied“ formal verwildert; oder sie erstarrte inhaltlich und formal in hohler Nachahmung. Dagegen erhebt sich eine Reaktion, auch innerhalb der Fahrenden. Sowohl gegen den realistischen Inhalt wie gegen die „volksmäßig“ verlotternde Form lehnt man sich auf.[1] Die höfische Form wird beibehalten, ja noch schärfer betont, um die Kunstdichtung vom gesunkenen Kulturgut zu sondern. Der Inhalt erfährt neue Belebung durch Aufnahme „gelehrten“ Gutes, um die Kunstdichtung von den *tumben singern* einerseits und den Neithartianern anderseits zu scheiden. Die Dichter trennen sich in zwei Lager: im einen die Fortsetzer des höfischen Minnesanges, im anderen die „Meister“, welche auf ihre „Gelehrsamkeit“ stolz sind. Von dieser zweiten Gruppe geht der Fortschritt in der deutschen Literatur aus.

Daß diese „gelehrte“ Gruppe gerade unter den Fahrenden so viele Anhänger fand, ist zu erklären aus dem gesteigerten Konkurrenzkampf der Berufsdichter im 13. Jahrhundert. Durch Spott- und Streitlieder suchte man den unbequemen und erwerbschädigenden Nebenbuhler verächtlich zu machen; anfangs persönlich gehalten, gingen diese poetischen Pasquille später auf die Kunst des Gegners ein. Man mußte aber einen Maßstab haben, mit dem man die „Kunst“ beurteilen konnte. Und so kommt man zur *scientia*, zur *ars* im damaligen schulmäßigen Sinne: wer nicht die *artes liberales*, die „sieben freien Künste“, beherrscht, ist kein „Meister“ (< *magister*). Der Begriff „Meister“ wird also unter „gelehrtem“ Einfluß jetzt wieder eingeengt gegen die Fassung, welche er in der höfischen Poesie besessen hatte. Mit anderen Worten: der „Meistergesang“ bildet sich heraus in Fortsetzung und in Gegenstellung zum Minnesang. J. Grimms These von der Identität des Minne- und Meistergesanges[2]) läßt sich nicht mehr voll aufrecht erhalten, und J. Bouterweks Polemik[3]) hatte nicht so unrecht, wie J. Grimm meinte[4]). Vielmehr: wohl sprießt der Meistergesang aus dem gleichen Boden wie der Minnegesang, aber andere Kräfte nähren ihn jetzt, so daß

---

[1]) Gegen die Fahrenden, welche angeblich den höfischen Sang fortsetzen, ihn aber in Form wie Inhalt vergröbern, eifert auch Hugo von Trimberg im ‘Renner’ V. 16231 ff.

[2]) Über den altdeutschen Meistergesang (Göttingen 1811), S. 25, 171.

[3]) Göttinger Gel. Anzeigen 1812 S. 1303,6.

[4]) Brief an F. Schlegel vom 21. XII. 1812: 100 Jahre Marcus u. Webers Verlag (Bonn 1919), S. 143f.

etwas Neues daraus erwächst[1]). Auch wenn sich die Meistersinger selbst als Fortsetzer der ritterlichen Dichtung empfanden, irrten sie doch darin. Ebensowenig kann H. Lütckes Satz, daß der Meistergesang die „gealterte mhd. Dichtkunst repräsentiert“[2]), bestehen bleiben. Vielmehr steckt soviel Junges und Frisches darin, daß dieser angebliche Greis noch jahrhundertelang, allen Anfechtungen trotzend, lebt und mehrere Häutungen durchmacht. Selbstverständlich darf unter „Meistergesang“ nicht der enge Begriff verstanden werden, welchen er später erhielt, d. h. nicht nur die zunftmäßig organisierten Handwerker, die auch dichteten — sondern jene neue Richtung in der deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts, die von der allgemeinen Umwälzung der Zeit gepackt ist.

Das Mittelalter hat wohl kaum noch einen so tiefen Einschnitt erlebt, wie in dem Säkulum vom ersten Drittel des 13. zu dem des 14. Jahrhunderts. Die Scholastik wird die Herrscherin des geistigen Lebens der Zeit; eine enzyklopädische Gelehrsamkeit entfaltet sich, um die Wissenschaft zu popularisieren: denn alles soll „wissenschaftlich“ betrieben werden. Diese Tendenzen finden auch Einlaß in die Dichtung.[3]) Formal an die höfische Poesie anknüpfend, soll diese ideell doch überwunden werden. Der Dichter singt jetzt nicht mehr (oder tut wenigstens so) aus einem inneren Gefühl oder Drang heraus, sondern das „Bildungserlebnis“ wird jetzt treibendes Motiv zum Dichten. Charakteristisch dafür ist z. B. der Gegensatz, in welchem das letzte Werk Rudolfs von Ems, des sog. „Epigonen“, die ‘Weltchronik’, zu seinen früheren Schöpfungen steht: es weicht entschieden von ihnen ab und schreitet in das neue Welt- und Lebensgefühl hinüber, welches im geistigen Deutschland sich allmählich Bahn bricht.[4])

---

[1]) Dies gegen K. Plenio: Beiträge hsg. Paul u. Braune (zitiert als PBB) Bd. 42 (1917), S. 251.

[2]) Studien zur Philosophie des Meistergesangs, Gedankengang u. Terminologie. (Palaestra 107) Berlin 1911 S. 3. (Eine brauchbare systematische Übersicht, aber ohne Erkenntnis der quellenkritischen Probleme.) Noch bequemer macht es sich Lütcke S. 6: „Der Meistergesang ist das Greisenalter der mhd. strophisch-lyrischen Kunst. Wenn wir nach einer Erklärung für das Vorwiegen philosophischer Gedanken in der Kunst der Meistersänger suchen, brauchen wir nur daran zu denken!“

[3]) Dagegen schon Wolfram im ‘Willehalm’ 2, 15—25; Konrad von Würzburg, ‘Klage der Kunst’ 17, 1 u. Lieder v. 303—308 (Bartsch, Partonopier S. 399).

[4]) Sehr schön darüber A. Schirokauer: PBB. 47 (1922), S. 112 f. Anm. 1 u. S. 116 ff. Vgl. auch G. Ehrismann, Studien über Rudolf von Ems: Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. d. Wissensch. 1919, Abh. 8.

II.

Der Zusammenhang des „Meistergesangs“ mit der höfischen Dichtung ist ja schon oft bemerkt worden, und die „Meister“ haben selbst nie versäumt, immer und immer wieder sich auf die ritterlichen Lyriker als ihre Ahnherren und Lehrer zu berufen. Vor der „höfischen“ Sprache herrschte großer Respekt; ein Lied der Kolmarer Hs. (Stuttg. Lit. Ver. 68, Nr. 100), welches allgemeine Regeln für den Meistergesang enthält, verlangt vom „Meister“: *guot tiutsch er spreche, und daz doch guot gehofte rede si.* In Zeiten, wo neue gesellschaftliche Bindungen sich bilden, gibt die kulturell höhere, weil ältere Schicht an die heraufdrängende Klasse ab. Das reich gewordene Bürgertum (übrigens auch die Bauernschaft z. T.) will ebenso höfisch seine Kinder erziehen wie der Adel; daher turnieren die jungen Bürgersöhne miteinander und mit den Rittern, sie führen Waffen und Wappen wie diese und ahmen in allen Lebensformen diesen nach. Daher lernen sie nun auch Verse fügen, sie komponieren und singen. Die in der ‘Limburger Chronik’ als „volkläufig“ mitgeteilten Lieder dokumentieren das: sie sind nach Form wie Inhalt ganz im Stil der höfischen Poesie gehalten, und das sog. „Volkslied“, welches im 15. und 16. Jahrhundert so ergiebig auftritt, ist größtenteils nichts als „gesunkener Minnesang“, dessen Äußeres verwildert ist. Die Form wurde nicht mehr so stark beachtet, sondern der Inhalt, der *sin*, trat in den Vordergrund. Daher knüpften die „gelehrten“ Dichter jetzt mehr an die höfische Spruchpoesie als an die Liederdichtung an, wenn sie auch letztere gelegentlich nicht verschmäht haben. Auf der anderen Seite wurde der scharfe Gegensatz, welchen die mhd. Zeit zwischen Lied und Spruch empfand[1]), vom Meistergesang überbrückt durch Vereinigung von Form des Liedes und Inhalt des Spruches. Die große Bedeutung des Meistergesanges beruht nicht zum wenigsten darin, daß er konsequent den Stoff der Spruchdichtung in lyrischer Technik bearbeitete und dadurch z. B. die didaktischen Gedichte eines Walther v. d. Vogelweide fortsetzte[2]). Wenn man will, mag

---

[1]) Schon hervorgehoben von G. Roethe, a. a. O. S. 258, Anm. 315 und ihm folgend von K. Plenio: PBB. 42, S. 418 Anm. 1 und 469 Anm. 1. Hübsch zu erkennen aus Lupold Hornburgs Lied auf alle Singer (Minnesinger hrsg. von der Hagen [HMS] IV S. 881 f.), wo Walther von der Vogelweide wegen seines *doenen*, Reinmar von Zweter aber wegen seines *sins* gelobt wird.

[2]) Es ist daher auch nicht richtig, wenn K. Plenio (a. a. O. S. 428 f. Anm.) Walthers Klagelied um Reinmar so auslegt, daß Reinmar hauptsächlich *der werlte*

man es pointiert so ausdrücken: Jedes Meisterlied ist eine Addierung von Sprüchen. Gerade in der strengen Forderung der Mehrstrophigkeit auch bei lehrhafter Poesie liegt das Neue und Bahnbrechende des Meistergesangs. Manche seiner metrischen und syntaktischen Eigentümlichkeiten stammen aus der Spruchdichtung: wie das Enjambement, besonders die Isolierung des Verbs oder Prädikats, wie die Parenthese (*Merket das! — Das wisset sicherlich!* usw.)[1]). In der stofflichen Einkleidung übernahm der Meistergesang ebenfalls viel von der Spruchdichtung, so die Aufzählung von Tugenden oder Lastern[2]), den *aventiuren*-mäßigen Gedichteingang vom Spaziergang oder -ritt des Dichters[3]), die Traumallegorie[4]), die Personifikation abstrakter Begriffe, welche schon Walther v. d. Vogelweide liebte; oder der Dichter wird gefragt und erteilt darauf Antwort[5]). Die wachsende Lust am Allegorisieren und Ausdeuten wuchs natürlich, als der scholastische Einfluß im Meistergesang mächtiger ward. Wie einstmals ein Teil dieser Bilder aus der geistlichen Literatur in die ritterliche gedrungen war[6]), so wird diese poetische Manier nunmehr neugestärkt von der alten Nährmutter, dem geist-

---

fröide meren also „die Gesellschaft angenehm unterhalten wollte". Plenio unterschlägt dabei ganz den folgenden Vers *so duz ze guoten dingen woltes keren,* d. h. die ethische Linie in Reinmars Dichtungen, welche unleugbar vorhanden ist (vgl. Minnesangs Frühling 150, 10; 152, 25; 159, 1; 162, 7; 169, 33; 172, 23; 180, 28; 198, 28; 202, 25). Also Lehrhaftigkeit, didaktische Absicht des Gedichtes existiert auch in der höfischen Lyrik schon und bereitet den Meistergesang vor.

[1]) G. Roethe, a. a. O. S. 293 f., 343.

[2]) G. Roethe, a. a. O. S. 218, 317 f.

[3]) Vgl. z. B. Laßbergs Liedersaal Nr. 29, 32, 50, 77, 124, 125, 149, 150, 205; besonders ferner Meister Altswert; Folz ed. Mayer (Deutsche Texte des Mittelalters XII) Nr. 6, 97; in bekannter Häufigkeit später noch bei Hans Sachs. Vgl. G. Roethe, a. a. O. S. 198 f.

[4]) Vgl. den 'Kittel' des Meister Altswert; Laßbergs Liedersaal Nr. 25, 130, 188.

[5]) Von Frauenlob (ed. Ettmüller Nr. 262, 1) über Hans Folz (Nr. 8, 10, 19, 76, 91) bis zu Hans Sachs und in das 17. Jahrhundert hinein reicht diese Einkleidung; in die ritterliche Dichtung war sie aus der geistlichen Literatur als Säkularisierung des katechetischen Unterrichts eingedrungen.

[6]) K. Raab, Über vier allegorische Motive in der lateinischen und deutschen Literatur des Mittelalters. Progr. Leoben 1855. Th. Hampe (Vjschr. f. LG. 6, 1893, S. 109 f.) hat die geistlich-höfische Wurzel der Allegorien nicht bemerkt. Ich zitiere nur aus dem verbreiteten Lehrbuch 'Eruditio didascalica' des Victor von St. Hugo, lib. VI, cap. 3: *Habes in historia quo Dei facta mireris, in allegoria quo eius sacramenta credas, in moralitate quo perfectionem ipsius imiteris* (Migne Bd. 176 Sp. 801).

lichen Schriftum. Und wenn der Meistergesang gern, besonders in späteren Jahrhunderten, aktuelle Themata besingt, Ereignisse aus der zeitgenössischen Geschichte, lokale Greueltaten u. dgl. mehr [1]), so finden wir diese Vorliebe bereits bei den Spruchdichtern höfischer Observanz [2]). Den *minnesanc* als Widerpart des gelehrten Meistergesangs empfindet bereits Marner (ed. Strauch 15, 271), und für den Meistergesang liegt eine gewisse Tragik darin, daß gerade die „volkstümliche", den gesunkenen Minnesang in den ungelehrten Kreisen fortführende Dichtung, welche z. T. in derbe und obszöne Schöpfungen, entsprechend der realistischen Richtung der ritterlichen Poesie, ausartete, dem Meistergesang erfolgreich Konkurrenz machte: die vielen Klagen der Meistersinger selbst über Verachtung und Verspottung ihrer Kunst schon im 14. Jahrhundert beweisen dies [3]), und weder H. Folz noch H. Sachs haben das zu ändern vermocht.

Die höfische Dichtung bildet also die eine Wurzel des Meistergesanges; die andere ruht im Schoße der geistlichen Literatur, welche sich die „Meister", fahrende wie seßhafte, eifrig aneigneten.

III.

In der Literaturgeschichte ist die Verbindung zwischen Kleriker und Spielmann nicht selten. Von der Geistlichkeit erhält der strebsame Fahrende jetzt, d. h. in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die wirksame Waffe der *ars* gegen die Nebenbuhlerschaft nach oben wie unten: gegen die höfischen Dichter und adligen Fahrenden wie gegen die volkstümelnden Standesgenossen. Vielleicht schwebte den beteiligten geistlichen Lehrern dabei das Ziel vor, die *auctores saeculares* oder *gentiles* (d. h. *poeta* und *historiographus*)

---

[1]) Außer den aus Dreschers trefflichen Registern leicht zusammenzustellenden Liedern der Nürnberger Protokolle (Hall. Neudrucke Nr. 149/52; Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart (StLV.) Nr. 213 4) — man denke auch wieder an H. Sachs — noch eine kleine Lese aus Hss.: Weimar Q. 573, Bl. 136a u. 141a besingt Hans Winter 1612 die Schlacht bei Basel und die Belagerung von Salm, Bl. 415b Ambr. Metzger die *ganze Historie* Gustav Adolfs, Bl. 490a u. 492a Hch. Wolff die Ermordung Wallensteins und den *Obrist Arnheim in der Lausitz*; Weim. Fol. 418, S. 783 und 1071 behandelt Hans Kalförder die Belagerung Magdeburgs 1550, S. 1221 Wolf Bautner die Kämpfe Heinrichs v. Braunschweig i. J. 1528.

[2]) G. Roethe, a. a. O. S. 225.

[3]) Z. B. Kolm. Hs. Nr. 186; Wiltener Hs.: Sitz.-Ber. d. Wiener Ak. d. Wiss. 37 (1861), S. 369 f. = StLV. 68, S. 117 f.

mit den *auctores ecclesiastici*, also *scientia saecularis* und *caelestis* miteinander zu verschmelzen.[1])

Die Hinwendung der neuen Dichter zur Gelehrsamkeit wird schon von den Zeitgenossen deutlich empfunden. Eine Reihe konservativer Poeten eifert dagegen an, so Reinmar von Zweter (Roethe 93, 1; 203, 2 scheint er mir *meisterdoene* verächtlich zu gebrauchen) oder der Hennenberger (Jenaer Liederhs. ed. Holz S. 65). Wenn der Tannhäuser jammert: *in kan niht guoter doene* (ed. Singer S. 40 Nr. XIV, 11), wenn der wilde Alexander *niuwiu lieder* zu singen fordert (HMS. III, S. 28), wenn der Dichter des 'Seifried Helbling' das moderne Singen *krank* nennt *wider der alten meister sanc* (II, 1327—31): so darf man diese Sätze wohl auf die junge gelehrte Dichtung deuten. Vielleicht lassen sich auch die Abschiedsworte Neitharts (ed. Haupt 83, 28 ff.) so interpretieren: Neithart erkennt, daß die gelehrte Musik siegreich vordringt, er ist zu alt, um sich ihr noch anzupassen, und will daher überhaupt auf weiteres künstlerisches Schaffen verzichten. Gegen die *pfaffendoene* und *tunkelmeister* zieht auch Meister Gervelin vom Leder und tadelt den Meißner, welcher Marner an Gelehrsamkeit noch übertreffen wolle[2]). Rumelant polemisiert gegen das Latein und die geistliche Musiktheorie Marners (Jen. Hs. S. 90 f., Nr. 35—37) wie gegen die scholastischen Themata der Modernen (ebda. S. 89, Nr. 29), prunkt aber auch gern mit gelehrten Namen und preist am Meißner wie an Konrad von Würzburg, daß beide aus (sc. lateinischen) Büchern ihre Kunst holten (ebda. S. 103, Nr. 88). Von Frauenlob rühmt Ottokar in der 'Österreichischen Reimchronik' ausdrücklich: *der uf die kunst ist kluoc* (V. 86556), und noch 1423 — ganz zu geschweigen der Angriffe Rosenblüts[3]) — verwahrt sich

[1]) Beide noch scharf unterschieden z. B. in Konrads v. Hirsau 'Didascalon' aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts hsg. von Schepß (Progr. Würzburg 1889), S. 20 ff.

[2]) Jenaer Hs. S. 60, 62. — Roethe (a. a. O. S. 185, Anm. 231) wollte allerdings diese Strophen infolge der vorhergehenden Lücke von 2 Bll. in der Hs. einem anderen unbekannten Sänger zuweisen — wie mir scheint, ohne zwingenden Grund.

[3]) Keller, Fastnachtspiele III (StLV. 30), S. 1135, v. 1—6; S. 1331, Nr. 23; S. 1431 f, Nr. 8. Demme, Studien über H Rosenblüt (Diss. Münster 1906), S. 73/5, v. 90—122; S. 116, v. 48—58. Schon diese Stellen sollten m. E. genügen, um die These von dem „Meistersinger" Rosenblüt endgültig zu beseitigen! — Vgl. auch die Parodie der Meisterlieder in cgm. 351, Bl. 217b, abgedruckt StVL. 68, S. 611 f. — F. Panzer (Meister Rumzlants Leben u. Dichten, Diss. Leipzig 1893, S. 58) will die *tunkelheit* u. die *glosen* auf wolframisierende Stilkünste deuten; diese waren aber für die Lyrik nicht maßgebend.

bescheiden Konrad Silberdraht dagegen, ein „kluger“ Dichter, will sagen „Meistersinger“, sein zu wollen (R. v. Liliencron, Historische Volkslieder I S. 291). Wenn die gelehrten „Meister“ ihrerseits auf die *lügen* der anderen schalten und auf die *wahrheit der rehten kunst* pochten, so zielten sie damit auf die ritterliche Dichtung und ihre Nachahmer, welche aus der Phantasie frei Erfundenes vortrugen, was nicht *in den buochen* stand, d. h. nicht auf gelehrte Quellen sich berufen konnte [1]). Diese Meister wollten eben nicht *esse ioculatorem spilmann sin, das ist unreht leben*, wie es im 13. Jahrhundert glossiert wurde [2]), sie erkannten die tiefe Gesunkenheit des Standes und der Kunst, wie sie erschreckend Seifried Helbling zeichnet, und strebten hinauf zur Höhe.

Diese lebhafte Unterscheidung zwischen „natürlicher“ und „erlernter“ Kunst [3]) ging auf die Lehrer der Meister, die Kleriker, zurück. In der 'Musica' des Aribo Scholasticus z. B. heißt es: *Quamvis nihil ars primo, natura inveniat postremo, ut quidam asserit sapientium, expolitius tamen fiet per artem, quod incultum et hirtum naturae genetricis procedit ex utero* (Gerbert, Script. eccl. de mus. II, S. 225). Und der *leie* ist jetzt nicht mehr der ungelehrte Nichtkleriker, sondern der nichtgelehrte, der volkstümliche Künstler im Gegensatz zum Kunstdichter [4]), genau wie die geist-

---

[1]) Vgl. Marners Sprüche XV 14 u. 16; Kanzler HMS. II, Sp. 396a Nr. 8; in der Jenaer Hs. Kelin (S. 33 Nr. 8), Gervelin (S. 60 Nr. 9), Rumelant (S. 86 Nr. 15), F. v. Sunnenburg (S. 112 Nr. 17), Meißner (S. 142 Nr. 28).

[2]) Altdeutsche Blätter I (1836), S. 366. — Ein fünfstrophiger Bar eines gewerbsmäßigen Singers in der Basler Hs. O IV 28, Bl. 51, kämpft gegen die dilettierenden Handwerker und sucht sie von der Kunst fernzuhalten (Bartsch, Beiträge zur Quellenkunde S. 295 7).

[3]) Ich gehe im folgenden auf die stoffliche Abhängigkeit von der Scholastik nicht ein: dafür hat Lütckes Buch wackere Pionierdienste geleistet.

[4]) Frauenlob Nr. 226, 1. Suchensinn, ed. Pflug (German. Abh. 32) Nr. 2, 14. Reinmar von Zweter (der sonst gerade die höfische Tradition fortsetzt) 188, 5. Im 'Wartburgkrieg' wird Wolfram von seinen Widersachern Klingsor und Nasin so gescholten (78, 4; 80, 9; 112, 7). Noch bei Beheim (Germ. 3, S. 311), Rosenblüt (Demme a. a. O. S. 84, v. 117; S. 116, v. 57; S. 129, v. 12) und Folz (Nr. 9, v. 25, 48, 58, 78, 145; Nr. 33a Überschrift; Nr. 49, v. 18; Nr. 53, v. 75). Höchst charakteristisch in diesem Zusammenhang ist die Überschrift zu Heinrichs von Mügeln Gedichten in der Göttinger Hs. 21, Bl. 144a: *Das sind die getihte meister Heinrichs Mögelin, die er gemessen had in sinem langen done, der hie stehit geschriben, in dem er bewiesen wil, das unmöglich und ungewerlich sei einem leien zu tichten von gote der ersten sache, von der heiligen drivaltickeit, von dem heiligen lichnam Christi unsers herren. Auch wil er sagen von der herschaft des himels, von den speren, von dem laufte des ganzen firmaments, die alle einem*

lichen Musiktheoretiker zwischen *musicus* und *cantor* unterschieden[1]). In der 'Ars rhythmicandi' der Wiener Hs. 3212 (s. XIII), cap. 42 heißt es noch deutlicher: *ut etenim non poterunt plures [novos rhythmos] inveniri, nisi aliquis velit facere sicut laici, qui non considerant artem, sed solummodo similes exitus* (Sitzungsberichte der Sächs. Ges. d. Wiss. 1871, S. 78). Also auch für diese sprachliche Wandlung ist geistlicher Ursprung festzuhalten.

Überhaupt lassen sich fast alle neuen Gedanken in dem jungen „Meistergesang" durch Quellenbelege aus geistlichen Theoretikern stützen. Wir sehen wieder einmal, wie stark die Kirche des Mittelalters auch mit ihrer scheinbar streng abgesonderten Wissenschaft nichtgeistliche Kreise beeinflußte und durchdrang.

Die Dichtergabe stammt von Gott, Gott selbst ist der oberste Meister[2]), der muß daher im Sang gelobt werden: *Guot edel sanc ich gliche / den glocken, die in gotes dienste erclingen* — so schallt es unablässig von den Lippen der Meister[3]); ebenso kehrt dies Thema wieder in der 'Harmonica institutio' des Regino von Prüm (Gerbert I, S. 246) und in der 'Summa musica' des Joh. de Muris (Gerbert III, S. 195). Ein anderes Axiom der Meister lautet dahin, daß der Gesang vor der Instrumentalmusik unbedingt den Vorzug verdient, weil er mit dem Wort verbunden ist; denn: *die wort diu lernen scham und weyshait die vernunst / und ain vil rechtes leben. / Holcz, sayten, ror, harcz, haut und har die mugen uns nicht lere geben*[4]). Schon in der Einleitung zum 'Trojanischen Krieg'

---

leien unmögelich sind zu betichten; wann er sich mit eime worte lichte mochte vergessenn (Wien. Sitz.-Ber. 55, 1867, S. 459). Ob schon in der höfischen Lyrik *leie* den Nichtdichter gegenüber dem Dichter bezeichnen sollte (z. B. Walther v. d. V. 51, 13. Bartsch, Schweizer Minnesinger S. 156, Nr. 4, Str. 2; S. 226, Nr. 12, V. 1. Tannhäuser ed. Singer S. 29, Nr. VII, v. 2. HMS. I, Sp. 442, Nr. VII 3; II, Sp. 70b, Nr. V 1; Sp. 392b, Nr. VIII 2, Sp. 393a, Nr. IX 2; Sp. 395b, Nr. XIV 1 u. XV 1), scheint mir zweifelhaft, da *leie* sich als Reim für *meie* und *reien* bequem anbot.

[1]) Z. B. in der 'Summa musica' angeblich von Johannes von Muri cap. 2 (Gerbert III, S. 195) und in des Admonter Abtes Engelbert Traktat 'De musica', pars I, cap. 3 (Gerbert II, S. 289).

[2]) Das sagt von der Jungfrau Maria Muskatblüt (Liederbuch der Klara Hätzlerin ed. Haltaus, Nr. 129, v. 11—14); die Krone aller Künste hat Gott selbst geschmiedet: Heinr. v. Mügeln, Der meide Kranz ed. W. Jahr (Diss. Leipzig 1908), v. 1352.

[3]) Z. B. Regenbogen HMS. III, Sp. 350a Nr. III 1 u. 2; Boppe ebda. Sp. 407b Nr. 12; Hermann Damen Jen. Hs. S. 206 Nr. 9; F. v. Sunnenburg ebda. S. 112 Nr. 18; Kolm. Hs. Nr. 38, v. 35; Nr. 76; Nr. 96, v. 59; Germ. 3 (1858), S. 316.

[4]) Wiltener Hs.: a. a. O. S. 372. Ferner z. B. ebda. S. 366/8 u. 381 f.;

(v. 126—135) vertritt Konrad von Würzburg diese Auffassung, und sie erhält sich im Meistergesang bis in späte Jahrhunderte[1]). Auch diese Lehre stammt aus der geistlichen Musiktheorie, sie findet sich schon bei Regino von Prüm im Kap. 18 der Schrift 'De harmonica institutione' (Gerbert I, S. 246), wird angedeutet von Guido Aretinus in seinem 'Micrologus de disciplina artis musicae' (Gerbert II, S. 11) und kehrt wieder im 'Speculum doctrinale' des Vincentius Bellovacensis, lib. XVI, cap. 35 (Venetiis 1494, Bl. 246 b).

Soeben habe ich musikalische Schriften des früheren Mittelalters als Quellenzeugen anrufen dürfen, und wir können feststellen, daß der Meistergesang überhaupt mit der geistlichen Musik auf das engste zusammenhängt[2]). Den alten Streit um die Vortragsart der Meisterlieder will ich hier nicht wieder aufrühren; mir scheint nach G. Münzers[3]) und R. Staigers[4]) Forschungen der dichte Anschluß an den Gregorianischen Choral unbedingt sicher zu sein. Ebenso verstehe ich nicht, wie man bei der Massenhaftigkeit der direkten Zeugnisse daran zweifeln kann, daß die Silbenzahl im Verse für den Meistergesang maßgebend war[5]). An-

---

HMS. II, Sp. 334b; der Unverzagte in der Jen. Hs. S. 69f. Nr. 9; Kolm. Hs. Nr. 46, Nr. 82 Str. 2, Nr. 120, Nr. 193 aus cgm. 351.

[1]) Z. B. Germ. 3, S. 324 aus cod. pal. germ. 680, Bl. 44; Katharina Holl in München (Analecta Germanica, H. Paul dargebracht, Amberg 1906, S. 366f.); H. Mülner in Iglau (PBB. 19, S. 184 u. 187f.); Georg Hager in Nürnberg (Dresdner cod. M 6, Bl. 91*a, 118a, 135b; A. Puschman in Breslau (Dresd. cod. M 207, Bl. 135b). Im beabsichtigten Gegensatz zu diesem die religiöse Seite betonenden Lob des Gesanges steht die Strophe Joh. Hadlaubs (Bartsch, Schweiz. Minnesinger, S. 296f., Nr. 8, v. 23—33), welcher als Vertreter der absterbenden höfischen Poesie den Gesang von der Frauenliebe herleitet. Ironisch verspottet wiederum Rosenblüt solche Preisstrophen in seinem Lied 'Die Lerch und auch die Nachtigall' (Keller, Fastnachtspiele III, S. 1113f.).

[2]) Dankbar erwähne ich hier die hilfsbereite Unterstützung meines Freundes und hiesigen Kollegen, des Musikhistorikers Dr. Th. W. Werner, der auf meine Bitte diesen Fragen sein Augenmerk zuwandte und mir mit fachmännischem Rat zur Seite stand.

[3]) Das Singebuch A. Puschmans (Leipzig 1906), besonders S. 9f.

[4]) Benedikt von Watt. (Publikationen der Internationalen Musikges. Beihefte 2. F. XIII.) Leipzig 1913. S. 73ff.

[5]) Das Problem der Silbenzählung in der epischen Dichtung kann hier natürlich nicht erörtert werden; wann erhalten wir anstatt der wertlosen Diss. von H. Wingerath (Der Ursprung des Prinzips der Silbenzählung, Rostock 1867) eine erschöpfende Arbeit darüber? — Hier nur einige Beispiele für die lyrische Gesangsdichtung, für welche auch der Reutlinger Schulmeister Hugo in seinen 'Flores musicae' (1342) metrische Kenntnisse verlangt, *ne una pars rhythmi in*

scheinend wird dabei immer wieder vergessen, daß die Meisterlieder für den Gesang gedichtet wurden, ihr Vers also kein Sprechvers war; das schließt schon alternierenden Vortrag aus. Pause und Senken der Stimme wird nur am Schluß eines Verses gefordert, im Versinnern dagegen verboten. Und wollte man die Meistersingerverse nach Hebungen rhythmisieren, so würde vielfach die Zahl der Hebungen in den korrespondierenden Versen der einzelnen Strophen verschieden sein, auch hätten dann die genauen und bestimmten Verbote von Silbenweglassung, Wortverkürzung u. dgl. in den Tabulaturen keinen Zweck: sie sind nur von Wichtigkeit, wenn die Zahl der Silben in Betracht kommt. Die Meistersinger haben ihre Verse allein nach der Anzahl der Silben gebaut und sie nach dem Wortakzent vorgetragen; die Reihenfolge von betonten und unbetonten Silben erfolgte systemlos. Für die Notation ergibt sich also, daß eine Mensurierung zu Gruppen mit bestimmten Taktwerten nicht angestrebt worden ist; das würde nur zum Widerspruch mit der Art des Vortrags geführt haben. Bloß für die Koloraturen kommt eine Mensurierung insofern in Betracht, als sie diese oft weit ausgesponnenen Reihen zusammenhält. Der Satz, welchen v. Wilamowitz (Griechische Verskunst, Berlin 1921, S. 89) für die griechische Dichtung formuliert hat, gilt auch für die Meisterlieder: „Sprich . . . die Poesie wie Prosa, d. h. halte die Quantität zugleich mit dem Akzent fest, natürlich dem Satzakzent.“ Wem das nicht einleuchten will, der halte sich stets vor Augen,

---

numero syllabarum excedat alteram partem (StLV. 89, S. 150): Poppe HMS. III, Sp. 407 b; Kolm. Hs. Nr. 27 v. 19, Nr. 83 v. 25, Nr. 87 v. 18f. u. 49—60, Nr. 92 v. 6, S. 64; Wiltener Hs. StLV. 68, S. 76 u. 595; Martin Beheim: Germ. 3, S. 309, 311, 323, 326. Ferner z. B. Ziffer 12 der Münchener Tabulatur (Analecta Germanica für H. Paul, S. 384) oder in Wickrams Kolmarer Gemerkbuch (Straßburger Studien 3, 1886, S 232). Wenn der Nürnberger Pfarrer Matthias Seidel in seinen gereimten 'Evangelia' (1565) anführt daß damals gewisse *Meister klügling, naseweise calumniatores alle reymen und syllaben auffs spitzfündigst und genaueste an fingern abzelen, auffs scherpffste examirn,* so spielt er damit deutlich auf die meistersingerische Praxis (auch des „Merkens“) an. Ebenso schreibt Harsdörffer in den 'Frauenzimmergesprächspielen' (1644) von den Meistersingern: *Sie beobachten allein die Anzahl der Sylben und der Reimen* (Bd. IV, S 13). Vgl. noch V. Michels: AfdA. 18 (1892), S. 356; W. Richter: PBB. 43 (1918), S. 518/23. — Nach Abschluß des Ms. wurde mir die wagemutige 'Geschichte der deutschen Musik' von H. J. Moser (Stuttgart u. Berlin 1921 ff.) bekannt, und ich freue mich, mit dem Musikhistoriker (dessen I. Bd. allerdings für eine neue Auflage der helfenden Beratung eines Germanisten dringend bedarf) in der Herleitung und der Vortragsart der Meistersinger einig zu sein; vgl. [2]I, S. 261, 267, 323 ff.

daß die Gesangskunst der Meistersinger von der geistlichen Musik herkommt[1]). Daß die mhd. Leiche aus den lateinischen Sequenzen ihren Ursprung nehmen, leugnet heute wohl niemand mehr[2]); indes auch die zum Gesang bestimmte lyrische Dichtkunst entlehnte ihre Prinzipien der mittellateinischen Rhythmik. Was Wilhelm Meyer über diese sagt, kann man ebensogut auf die Technik der Meisterlieder anwenden: „Die entsprechenden Zeilen hatten gleich viel Silben; ... die in längeren Reihen auftretenden gleichen Zeilen hatten nur am Schluß gleichen, vor demselben angenehm wechselnden Tonfall. Eine Hauptrolle erhielt der Reim“[3]).

Der Klerus war auch hier wieder der Lehrmeister der Deutschen. Daß die Kenntnis der künstlerischen Musik, der *ars* im Gegensatz zum *usus*, unbedingt erforderlich war für den Dichter, betont schon Frauenlob (Nr. 367) und gibt dort zugleich einen „Leitfaden der gelehrten Komposition“[4]). Dasselbe Verlangen wird auch von den geistlichen Theoretikern immer wieder gestellt, z. B. von Hermann Contractus in seiner 'Musica' (Gerbert II, S. 139f.); Regeln sind unbedingt notwendig für die Musik, lehrt Vinzenz von Beauvais (Speculum doctrinale, lib. XVI, cap. 23: Bl. 245b); auch Laien und Ungeübte können sie erlernen, verficht Joh. de Muris in seinem 'Speculum musicae', lib. VI, cap. 1 (Coussemaker, Script. de musica medii aevi II, S. 196). In Polemik, wie mir scheint, gegen die höfische Auffassung eines Wolfram v. Eschenbach und Konrad v. Würzburg betont der Kommentar zu den 'Flores musicae' des Hugo von Reutlingen (1342): *Et quia dulcedo vocis non solum procedit ex devotione cordis, verum etiam ex cognitione artis, idcirca ista ars sive scientia, quae talem cognitionem specialiter docet et administrat, a quolibet clerico studiosius est addicenda* (StLV. 89, S. 11f.). Und die Vorschriften, welche Guido Aretinus

---

[1]) Ähnlich Th. Hampe: Mitt. d. German. Nat.-Mus. 1894, S. 26.

[2]) K. Plenio, Strophik von Frauenlobs Marienleich: PBB. 39 (1914), S. 290/319; W. Steller, Der Leich Walthers v. d. Vogelweide und sein Verhältnis zum relig. Leich: PBB. 45 (1921), S. 307/404; H. J. Moser, a. a. O. ²I, S. 121, 214ff.

[3]) Gegenüber W. Meyers Nachweisen (Ges. Abhandlungen zur mittellat. Rhythmik, Berlin 1905, I S. 248/59, 286; II S. 127/9) erübrigt es sich, weitere Zeugnisse für die mittellateinische Silbenzählung beizubringen. Nur die von W. Zarncke veröffentlichte 'Ars rhythmicandi' des 13. Jahrhunderts sei hier noch herangezogen, da sie zeitlich mit der Entwicklung des Meistergesangs ungefähr zusammenfällt; dort steht der Satz: *Rhythmus est consona paritas syllabarum sub certo numero comprehensarum* (Sitz.-Ber. d. Sächs. Akad. der Wiss. 1871, S. 92).

[4]) K. Burdach, Reinmar und Walther, S. 180/2.

in seinem 'De disciplina artis musicae micrologus' cap. 15 über Gesangsart gibt (Gerbert II, S. 16), können unmittelbar auf eine Singschule Anwendung finden [1]). Daß die *palma musicalis*, die sog. Guidonische Hand [2]), über die Joh. de Muris in der 'Summa musicae' cap. 8—9 ausführlich handelt (Gerbert III, S. 202), den Meistern bekannt war, bewies Burdach [3]), und Meister Gervelin tadelt die *pfaffendoene* Marners (s. o. S. 535 und Anm. 2); noch H. Folz zitiert die geistlichen Tonarten *ut re mi fa sol la* (Nr. 46, v. 27). Manche lateinische termini technici finden wir unmittelbar verdeutscht bei den Meistern wieder, so *ascensus* und *descensus* oder *elevatio* und *depressio* (*depositio*) [4]) im Gesang als *steig* und *velle* [5]), *florere* als *blümen*, *mutatio* als *anderung* [6]), *basis* als *stollen* [7]), *vitium* als *laster* beim falschen Liedvortrag [8]). Auch für die Benennung der Töne bei den Meistersingern steht die bezeichnende Vorschrift bei Vincentius Bellovacensis (Speculum doctrinale, lib. III, cap. 112): *metra vel a pedibus nuncupata sunt vel a rebus quae scribuntur vel ab inventoribus vel a frequentatoribus vel a numero syllabarum* (Bl. 48a) [9]). Ebenso wird die Aufgabe des *merkers* von den Musiktheoretikern stets gebührend hervorgehoben; im 'Tractatus de musica' des Joh. Cotton lautet es z. B.: *Non est vel igitur parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musicae scientia, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorem* (Gerbert II, S. 233), und neben Joh. de Muris (Gerbert III, S. 195) formuliert es vielleicht Vinzenz von Beauvais am schärfsten (Speculum doctrinale, lib. XVI, cap. 35): *Isque est*

---

[1]) Besonders der den Vorrang der Komposition vor dem Text festhaltende und gleichsam entschuldigende Satz: *Non autem parva similitudo et metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco versuum.*

[2]) Abbildungen bei Gerbert III, S. 22 und Coussemaker I, S. 21.

[3]) Reinmar und Walther S. 139, 174.

[4]) Z. B. Gerbert II, S. 10, 17, 51, 140, 178, 304/9.

[5]) Vgl. Burdach, a. a. O. S. 181. Schon im Marienleich Frauenlobs 18, 4.

[6]) Burdach, a. a. O. S. 178/80.

[7]) Joh. de Muris, 'Summa musicae', cap. 22: *Alii structuram sui cantus erigere nolunt nisi super bases rhythmi vel metri, quorum exempla facile occurrunt quaerenti* (Gerbert III, S. 331). Der Ausdruck *stollen* scheinbar zuerst in der Kolm. Hs. Nr. 33, v. 37 u. 63.

[8]) *Quae sint vitia in novo canendo cavenda* (Gerbert III, S. 238).

[9]) F. Wilhelm, Zur Geschichte des Schrifttums in Deutschland bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts II (Münch. Arch. 8, München 1921), S. 134 verweist noch auf die St. Galler Melodiennamen und auf einen prosodischen Traktat des Magisters Nik. Tibinus; vgl. H. J. Moser, a. a. O. [2]I, S. 104.

musicus, cui adest facultas, secundum speculationem rationemque propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus et de poetarum carminibus iudicandi (Bl. 246b). Daher ist es mit zu erklären, daß in dem Gemerk nach manchen Tabulaturen ein Geistlicher sitzen mußte: ihm verdankten ja die Meister ursprünglich ihre musikalischen Kenntnisse. Ja, die Einteilung in „Dichter", „Singer" und „Merker" steckt schon in den Worten des Hugo von St. Victor (Eruditio didascalica, lib. II, cap. 13): *Tria quoque sunt genera musicorum: unum quod carmen fingit, aliud quod instrumentis agit, tertium quod instrumentorum opus carmenque diiudicat* (Migne 176, Sp. 757). Und wenn jede „falsche Meinung", d. h. jeder irrige religiöse, häretische Glaube, schon nach den ältesten Schulordnungen[1]) verdammt war, so hing das natürlich ebenfalls mit der geistlichen Aufsicht zusammen. Sie sorgte auch dafür, daß die Singer sich eng an den biblischen Text anschlossen, wie dies bereits von Berno Augiensis ('De varia psalmorum atque cantuum modulatione', cap. 8) unter Berufung auf Apoc. 22, 18—19 verlangt wurde (Gerbert II, S. 106); bei demselben Autor (cap. 7) findet sich auch die Bestimmung, nur dem Dogma entsprechende, geistliche Lieder zu singen (Gerbert II, S. 105)[2]). Sehr hübsch faßt die Themata des Meistergesanges die Introductio musicae secundum mag. de Garlandia' zusammen: *Musica plana est illa quae ad honorem Dei necnon gloriosissimae Dei genetricis Mariae et omnium sanctorum Dei a beato Gregorio primo fuit edita et postea a Guidone monaco fuit correcta, composita et ordinata* (Coussemaker I, S. 157). Aus jeder älteren Meisterliederhandschrift ließen sich fast wörtliche Beispiele für diesen Zweck des Gesangs in Menge beibringen (am einleuchtendsten vielleicht in einem Herausforderungslied des cod. pal. germ. 392, Bl. 52: Germ. 3, S. 320). Und wenn oben die Herkunft der meistersingerischen Gesangstechnik vom Gregorianischen Gesang betont und auf die Regel hingewiesen wurde, daß nur am Ende jedes Verses eine Pause eintreten durfte, so finden wir das Verbot, beliebige Pausen im Gesang eintreten zu lassen, und den Grundsatz, am Ende jedes

---

[1]) Bei den evangelisch gewordenen Singschulen wird dies Verbot dann natürlich auf die katholische Lehre bezogen. — Wieweit speziell mystische Gedanken in die Meisterlieder eingingen, wäre noch zu untersuchen und dürfte ein dankbares Ergebnis zeitigen, vgl. besonders Muskatblüt.

[2]) Ähnlich bei Vincentius, Speculum doctrinale, lib. I, cap. 35 (Bl. 5b). Vgl. dazu im 'Renner' v. 16577 ff.

Verses *(distinctio)* zu pausieren, ebenso bei Guido Aretinus im 'Micrologus' cap. 15 (Gerbert II, S. 17) und noch ausführlicher bei dem Abt Engelbert von Admont, 'De musica' cap. 40, 41, 43 u. 49 (Gerbert II, S. 366/9).

Ich glaube, ich kann mit meinen Zeugnissen innehalten. Der Einfluß der geistlichen Musik auf die Technik und Regelung des meisterlichen Gesangs bedarf wohl keines Beweises mehr. Auch der Gesang war bei den Meistern zu einer „Wissenschaft" geworden.

Nicht umsonst wird immer wieder von den Meistern dem Hörer eingeprägt, wie nötig die sieben freien Künste dem Sänger wären[1]). Denn diese sieben freien Künste gaben ihnen Stoff und Gehalt für ihre Gesänge, gaben ihnen feste Stützen in allen Streitfragen und verliehen ihnen den Schein von Gelehrsamkeit.

Nach den verschiedensten Richtungen hin konnte sich diese Gelehrsamkeit auswirken. Es ist schon höchst charakteristisch, daß der Meistergesang *ars* mit *sin* übersetzt, *kunst* also dem *sin* gleichsetzt. Der Inhalt erhält dadurch das Übergewicht über die Form. Daneben stelle man den Satz in Hugos von St. Victor 'Eruditio didascalica' lib. II, cap. 1: *Ars dici potest scientia quae artis praeceptis regulisque consistit, ut in scriptura* (Migne 176, Sp. 751); und im 'Speculum doctrinale' des Vincentius, lib. V, cap. 44: *Est etenim scientia certa rerum notitia videlicet opinionem et fidem transcendens. Ars autem est collectio principiorum i. e. regularum ad eundem finem tendentium* (Bl. 78b). Auf die ständige Forderung, nur das Lob Gottes, der Jungfrau Maria und der Heiligen zu singen, war schon hingewiesen worden. Auch die sog. „Präfigurationen", welche im mittelalterlichen Drama bekanntlich eine große Rolle spielen, tauchen als „Figuren" oder „Vorbilder" im Meistergesang auf; ja, trotz protestantischem Bekenntnis hält man auch weiterhin an der mittelalterlichen Interpretation fest. Den großen Einfluß der scholastischen Theologie auf Frauenlobs Dichten hat schon Pfannmüller gebührend hervorgehoben[2]); die Art, wie die höfische Minne-

---

[1]) Kanzler HMS. II, Sp. 398a, Nr. XVI 10; Marner ed. Strauch, XV 19 in lat. Sprache; Regenbogen HMS. II, S. 309. III, Sp. 345a, Sp. 468k—m Nr. 4—8; Boppe HMS. II, Sp. 382a; Muskatblüt ed. Groote Nr. 54, 7 und Nr. 96; Kolm. Hs. Nr. 47, 83, 92, 189; Wiltener Hs.: a. a. O. S. 371; Germ. 3, S 314f., 323; 5, S. 210/2; noch bei Folz Nr. 49 u. ö. Dazu unten S. 550 Anm. 1.

[2]) QF. 120, Straßburg 1913. Pfannmüller ist aber aus beengendem Rationalismus heraus der dichterischen Eigenart Frauenlobs nicht gerecht geworden und hat seine religiöse Ekstatik gründlich verkannt.



Allegorie jetzt auf das Verhältnis Gottes zu Maria übertragen wird, beweist ebenfalls die starken geistlichen Interessen[1]). *Philosophia* ist der Ursprung aller Künste (*artes*), so lehrt Heinrich von Mügeln (Der meide kranz v. 159f.). Als *fundamentum artium* preist Marner in einem lateinischen (!) Spruch die *grammatica* (Strauch XV, v. 361); und dies *fundamentum* wird wörtlich übernommen in den deutschen Meistergesang als *grunt* aller Künste[2]). Fortwährend heben die Meistersinger hervor, daß ihre „Kunst" auf *studium* beruhe, daß man Grammatik, Logik und die anderen freien Künste dazu lernen müsse[3]). Es würde nicht schwer sein, zahlreiche Parallelen aus der geistlichen Literatur dafür beizubringen, welche klarlegen, woher den Meistersingern diese Auffassung kam. Nur auf einige Stellen will ich hindeuten, da sie in zwei der verbreitetsten Kompendien des Mittelalters sich finden: Hugo von St. Victor definiert im 1. Kap. des II. Buches seiner 'Eruditio didascalica': *Philosophia est disciplina omnium rerum divinarum atque humanarum rationes probabiliter investigans* (Migne 176, Sp. 752), und setzt ebendort im 4. Kap. ausführlich auseinander, weshalb die Kenntnis der Philosophie zur Ausübung jeder *ars* unbedingt erforderlich sei (a. a. O. Sp. 768f.). Und Vincentius Bellovacensis erklärt im 'Speculum doctrinale' (lib. III, cap. 109), Alfarabi folgend: *Poetica est scientia ordinandi metra secundum proportionem dictionum et tempora pedum ac numerum eorum* (Bl. 48a). Kein Wunder, daß sich die Meistersinger so oft auf geschriebene Quellen, auf die *wisen*, die *pfaffen*, die *buochen* berufen[4]) oder auch genaue Namen zitieren. So meinetwegen Rumelant in einem Spruch: Plato, Aristoteles, Hippocrates, Galenus,

---

[1]) Belege bei Roethe, a. a. O. S. 238, Anm. 298. Merkwürdigerweise ist dieser Punkt in St. Beissels stoffreichem Werke 'Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters' (Freiburg i. Breisgau 1909) gar nicht berührt worden.

[2]) Boppe von den guten Singern: *si wizzen den grund, silbenzal mit hovelichen dingen* (HMS. III, Sp. 407b); Frauenlob rühmt sich, seine Kunst käme *uz kezzels grunde* (165, 7); cod. pal. germ. 680, Bl. 43: *da wolt ich werden inen / da kam ich auff den grunt* (HMS. IV, Sp. 887b).

[3]) Z. B. Kanzler HMS. II, Sp. 388b, 390a, 398b, 399a. Kolm. Hs. Nr. 153 Str. 3, Nr. 185 v. 45—48. Wiltener Hs.: a. a. O. S. 350f. Heinrich v. Mügeln: Wien. Sitz.-Ber. 55, S. 459 (StLV. 68, S. 58f.) und 476. Vgl. auch Roethe, a. a. O. S. 186/91.

[4]) Belege bei Roethe, a. a. O. S. 331f. Lupold Hornburg, der Vf. des Gedichtes auf alle Singer (HMS. IV, S. 881f.), berichtet in seiner Reimpredigt vom Jahre 1348, daß ihm ein Geistlicher die Schriftkenntnisse verschafft habe (K. Zwierzina, in der Festschr. d. Erzherzog-Rainer-Realgymn. Wien 1914. S. 117).

Socrates, Vergil, Boethius, Cato, Seneca, Donatus, Beda (Jen. Hs. S. 88, Nr. 23), fast durchweg Lieblingsschriftsteller der Scholastik oder Schullektüre. Noch Hans Folz zitiert Albertus Magnus, Augustinus, Valerius, Basilius, Isidorus, Alanus, Aristoteles, Boethius, u. v. a. m. Ich habe gerade diese am Anfang und am Ende der ersten Periode des Meistergesangs stehenden Meister herausgehoben, weil sie beide an und für sich versichern, keine „gelehrten" Dichter sein zu wollen, aber doch nicht aus der Mode ihrer Zeit herauskönnen[1]). Geistlich-gelehrter Einfluß spiegelt sich gleichfalls wieder in den etymologischen Akrostichen der Meister: wenn in den pseudo-Reinmarischen Strophen 235—239 Maria als *Mediatrix*, *Auxiliatrix*, *Reparatrix*, *Illuminatrix*, *Adiutrix* jede Strophe beginnt, oder wenn Frauenlob im Minneleich 23 *wip* als *Wunne Irdisch Paradis* analysiert, oder wenn in der Kolmarer Hs. Bl. 456a (StLV. 68, S. 46, Nr. 498) die *loica* akrostichiert wird. Oder die Meister mischten lateinische Wörter in ihre deutschen Verse (s. folg. Abschnitt) und wollten ihnen damit einen gelehrten Anstrich geben, riefen allerdings auch manche zeitgenössische Zurechtweisung hervor.

„Welche Fremdwörter ein mhd. Dichter reimt, ist ein Kriterium seines Standes und seiner künstlerischen Gesinnung" — diesen Satz A. Schirokauers (PBB. 47, 1922, S. 51f.) finden wir auch bestätigt, wenn wir die Reime der frühen Meister einer Untersuchung unterziehen[2]).

An literarischem Gut aus den höfischen Kreisen findet sich etwas über ein Dutzend Wörter[3]). Dieser kleinen Zahl ritterlicher

---

[1]) Für die Kolm. Hs. vgl. das Personenregister. — Lütckes Charakteristik von H. Folz als prinzipiell un- und antigelehrtem Singer (a. a. O. S. 19ff.) ist unrichtig; außer obigen Quellenzitaten weise ich noch hin auf Nr. 9, v. 1—15 und Nr. 89, v. 121—25, wo er die Notwendigkeit des „Studiums" für die Kunst erläutert, ferner auf Nr. 9, v. 88—99, wo er vom Dichter direkt Kenntnis des Lateins verlangt (lat. Worte bei ihm selbst sehr häufig). Weiterhin bezeugt Folz eine große Vorliebe für theologische Gegenstände und ihre Behandlung in der Methode der *doctrina scholastica*, nach *quaestiones* und *distinctiones*. Sein Spott wendet sich nur — und das hat Lütcke mißverstanden — gegen die pseudogelehrten Meister, die Handwerker, welche ohne tiefere Kenntnis den Schein der *scientia* vortäuschen wollen (vgl. Nr. 93, v. 139—41).

[2]) Um nach Wunsch des Herausgebers Raum zu sparen, gebe ich die Belege ohne Quellennachweise in den Anmerkungen, da das gesamte Material zu viel Raum beanspruchen würde.

[3]) *adamant* und *adamas*, *allieren*, *aventiure*, *juste* (vom Gesangsturnier!), *kreatiure* (die franz. Form beweist den Kreis, aus welchem das Wort zu den Meistern gekommen ist; nur einmal finde ich *kreature* : *ungehure* bei J. Görres,

Ausdrücke steht eine Übermacht von Wörtern gegenüber, welche aus der geistlich-gelehrten Sphäre entnommen sind[1]).

Wägt man diese Auswahl ab — die Eigennamen würden Zahl und Resultat noch weiter verstärken —, so ergibt sich: Das geistlich-scholastische Element beeinflußt auch die Reimsprache der Meister in ungeahntem Maß. Die Leichtigkeit, mit der man Fremdwörter auf *-ie* und *-ieren* miteinander reimen konnte, verleitete natürlich erst recht dazu, solche zu verwenden. Schmückte zu Wolframs Zeiten der höfische Dichter seine Verse mit französischem Reimgut, so jetzt der Meister, welcher seine Kenntnis der freien Künste und seine theologische Fertigkeit demonstrieren wollte, mit lateinischen und griechischen Brocken, mit kirchlichen Namen, mit „wissenschaftlichen" Fachausdrücken und gelehrten Bezeichnungen.

Es erhebt sich nun, bei diesem zweifellosen Resultat einer geistlichen Wurzel des Meistergesangs, die berechtigte Frage: Woher hatten die Meister des XIII. Jhs. und der Folgezeit ihre „wissenschaftlichen" Kenntnisse? Einmal muß man den Einfluß der vagierenden Kleriker sehr berücksichtigen: sie haben ihren ungebildeten Kollegen sicherlich vor allem musikalische Kenntnisse (Noten!) und Theorie, aber auch religiöse Stoffe beigebracht; sie

---

Alttentsche Volks- und Meisterlieder, Frankfurt a. M. 1817, S. 19, doch ist bei der Ungenauigkeit von dessen Abdruck die richtige Wiedergabe der Hs. zweifelhaft), *krie, kunterfeit, kurtois, massenie, parieren, riviere, storie* (franz. Ursprung beweist die Betonung auf der vorletzten Silbe, da es auf *cunterfie* reimt), *tornoise, zimier.*

[1]) 1) Direkt griech. oder lat. Vokabeln: *altissimo* und *altissimus, amen, arismetrica, athanatos, ave, cantica, carmen, equivocum, gracie* als gen., *mulier, musica, organa, psalteria, rhetorica, tetragrammaton, theos, vas, vesper, zentrum.* — 2) Halb eingedeutschte, aus den kirchlichen Kreisen herrührende Ausdrücke: *advente, arke, benedien, ewangelisten, gimme, glose, ierarchie, jubilieren, kapellan, kardinal, klose* und *kluse, kommunen, kor* und *köre, kresem, lucerne, maiestat, mertler, none, oblatisen, ordinieren, paradis, patriarken, persone, propheten, regieren, sacramente, salter, seraphin, simonie, tabernakel, tempel, trinitat.* — 3) Aus der scholastischen Gelehrsamkeit, spez. Naturwissenschaft, sind entnommen: *arzenie, astronomi, auror, balsamie* und *balsamiten, disputieren, elemente, exempel, figure* mit den verb. *figuren* und *figiuren, firmamente, geometri, grammacien, kabel, kaptil* < *capitellum, kokodrillen, leparte* und *lepartin, magneyt, margariet, metalle, nature, norme, philosophi, planeten, port* < *portus, porte* < *porta, quadrante* und *quadrieren, safferan, senat, spere* < *sphaera, tabuleten, trimontane.* — 4) Absichtlich stelle ich die speziellen Kunstausdrücke der Meister gesondert ans Ende: *armonie, bar, differanz, discantieren, dissonieren, florieren, melodi, probieren, signieren.*

haben wohl auch die Kunstausdrücke zum schnelleren Verständnis verdeutscht, die wir oben gelesen haben. Eine starke Tradition bildete sich dafür aus, welche vielleicht mündlich sich fortpflanzte und weitere ungelehrte Kreise ergriff. Anderseits stammten gewiß die Kenntnisse in den *artes liberales* aus tatsächlichem Besuch von Kloster- oder Kirchenschulen her; auch hohe Schulen mag der eine oder andere besucht haben[1]). Daß geordneter Unterrichtsbetrieb den Meistern seit jeher bekannt war, lehren nicht nur die Ausdrücke *Singschule* und *Schulkunst*, nicht nur die *Tabulatur*, welche ursprünglich ein in Buchstaben oder Zahlen (anstatt Noten) geschriebenes Musikstück bezeichnet, nach welchem der Schüler die Anfänge der Instrumentalmusik lernen sollte — das lehren noch deutlicher die zahlreichen Anspielungen auf Schulunterricht, dessen erfolgreicher Besuch vom angehenden Meister verlangt wurde. Wir wissen nun genau genug, daß bereits die höfische Gesellschaft regelrechten Unterricht in Dichtkunst, Komposition und Gesang erhielt[2]). Wenn die bürgerlichen Kreise diesen Unterricht bei sich aufnehmen, so ist das, wie ich oben schon gekennzeichnet habe, zunächst nur ein Nachäffen derjenigen sozialen Schicht, die man beseitigen, auf deren Kulturhöhe man aber auch hinaufsteigen will. Doch Konkurrenzangst und Streben, die „Pfuscher“ fernzuhalten, forderten eine strenge schulmäßige Ausbildung noch weit mehr. Daher die häufige Frage an den wandernden[3]) Singer: „In welcher Schule bist du gewesen?“[4]) Ferner ist, glaube ich, noch nicht erkannt, daß die Disputation der mittelalterlichen Universität in bestimmten Teilen der (früheren wie späteren) Singschulen nachgeahmt ist: Anfangs sitzt der *meister* (< *magister*!) als Präses auf dem *stuol der künste*[5]) (*cathedra artium* sc. *liberalium*), später saß

---

[1]) Könnte man darauf etwa die Verse beziehen, welche im 'Sängerkrieg auf der Wartburg' Walther v. d. V. (40, 1) spricht: *ze Paris guote schuole ich vant* — natürlich nicht für Walther, sondern für den Dichter dieses Teils des 'Sängerkriegs'?

[2]) Statt langer Beleglisten verweise ich auf die ausgezeichneten Darlegungen von K. Burdach, Reinmar und Walther S. 178/80, und von K. Plenio: PBB. 42 (1917), S. 427/30 Anm.

[3]) Wiltener Hs. a. a. O. S. 375; H. Schreiber, Das Theater in Freiburg, Freiburg i. B. 1837, S. 49.

[4]) Regenbogen an Frauenlob bei Ettmüller Nr. 266 = Kolm. Hs. Nr. 53; Albr. Lesch in der Wiltener Hs.: a. a. O. S. 362.

[5]) Nur einige Belege: HMS. II, Sp. 344b; III, Sp. 307a, 407b. Kolm. Hs. 41, 14; 42, 23; 43, 10; 66, 13; 83, 33. Wie schon Uhland, lenke ich die Aufmerksam-



überhaupt jeder Singer auf dem Stuhl und trug sitzend sein Lied vor; ihm gegenüber saßen die *merker*, entsprechend den Opponenten der Disputation, rings herum das Auditorium, die Zuhörer. *disputiren* nennen direkt die älteren Meister das Wettsingen (HMS. IV, p. 888 b = Görres S. 225 f.; Kolm. Hs. Nr. 147, 3). Die Annahme eines Schülers bei einem Lehrer der Kunst schildert anschaulich Frauenlob (Nr. 108). Bei Sigeher wird Maria von der *schuole in musica* gelobt (HMS. II, p. 360 a = Brodt, German. Abhandl. 42, S. 87, v. 11). So wie der Reutlinger Schulmeister Hugo in cap. II, Abschn. 5 seiner ‚Flores musicae‘ (1342), v. 268—79 (StLV. 89, S. 79) Anweisung zum Lernen gibt, haben wir uns auch den Unterricht in den Schulen oder bei den Privatlehrern zu denken: der Schüler erlernte zuerst die Elementarkenntnisse der Noten und Töne (Monochord, Guidonische Hand!) und begann dann, leichte Lieder einzuüben; allmählich schritt er zum Gesang der verschiedenen Tonarten vor; haftete die Musiktheorie fest, so wurden die Metra gelernt, „wie die Knaben in der Schule es tun“.

Für das Mittelalter war es selbstverständlich, daß in jedes Unterrichtsfach die religiösen Lehren mit hineinbezogen wurden, ja seine Grundlage bildeten[1]). Es ist dabei ebenso selbstverständlich, daß die scholastischen oder überhaupt gelehrten Kenntnisse der Meistersinger nicht auf Quellenstudium beruhten, sondern aus irgend einem Unterricht herstammten: sie sind Gedächtnisstoff, welcher weniges richtig, den Hauptteil halb- oder mißverstanden, verwischt oder trivialisiert enthält. Das enthebt uns indes nicht der Mühe, die geistliche Wurzel aufzuspüren; vor allem wird damit nicht die Behauptung von der theologischen oder scholastischen Grundlage des Meistergesangs widerlegt.

Wir können aber für den Unterricht durch Geistliche noch andere Organisationen feststellen. Zwar ist oben die allmähliche Wendung der mhd. Spruchpoesie zum Geistlich-Scholastischen bei den Meistern klargelegt worden, aber noch fehlt eine Antwort auf die Frage, wie diese Richtung nun allgemein in die bürgerlichen Kreise gedrungen ist, woher den Handwerkern der Gedanke kam, sich solche Schulen einzurichten. Nun spricht Heinrich

---

keit auch auf die Miniaturen Frauenlobs und Gottfrieds von Straßburg in der großen Heidelberger Hs.

[1]) R. v. Liliencron, Über den Inhalt der allgemeinen Bildung in der Zeit der Scholastik (München 1876), S. 41.

von Mügeln, zwei Generationen nach Frauenlob, von Singschulen, Meisterkrönungen u. ä. so selbstverständlich, daß sie im XIV. Jahrh. schon allgemeiner Brauch gewesen sein müssen. Mainz gilt als die Geburtsstätte des Meistergesangs und seiner schulmäßigen Vereinigung; Frauenlob soll ihr Stifter gewesen sein. Aus Mainzer Akten-Überbleibseln und Urkundenabschriften[1]) ergibt sich, daß die älteste Organisation der dortigen Meistersinger ganz eigenartig und durchaus verschieden von den späteren in anderen Städten war: Jede Pfarrkirche nämlich besaß ihre Singschule, welche bei den hohen Kirchenfesten durch gesangliche Darbietungen die Feier verschönte. Solche Singschulen bestanden am Dom, Udenmünster, zu St. Emmeram, Quintin, Ignaz und Christoph. Als nach etwa 30jähriger Unterbrechung 1562 die Meistersinger in Mainz sich neu zusammentaten, geschah es wieder nach dieser alten pfarrkirchlichen Einteilung, und erst ein Jahr später vereinigten sie sich zu einer Schule, in der allerdings immer noch die Mitglieder von St. Emmeram aus Tradition den Vorrang vor den übrigen hatten. Aus dem engen Anschluß an die Pfarrkirchen erklärt sich auch die hohe Zahl von Geistlichen und bischöflichen Beamten, welche neben den Angehörigen des bürgerlichen Mittelstandes den Singschulen nach Ausweis der erhaltenen Mitgliederlisten angehörten. Damit wird eine Vermutung Uhlands bestätigt: diese ältesten „Singschulen" in Mainz waren in Wirklichkeit kirchliche Bruderschaften, in denen sich nach der herkömmlichen mittelalterlichen Form Geistliche und Laien zu frommen Zwecken zusammenfanden. Wie die Kalande in Norddeutschland, bestanden sie vielleicht ursprünglich nur aus Klerikern, welche dann, vor allem um der finanziellen Stütze willen, Laien dazu aufnahmen. Begräbnis und Seelenmesse (dies noch bei den Freiburger und Kolmarer Meistersingern im 16. Jahrh.) waren der Zweck dieser Bruderschaften; hier in Mainz aber hatten sie noch das besondere Ziel, Gesang zu pflegen. Unter Gesang trugen sie ihre Brüder und Schwestern zu Grabe, und noch in spätesten Zeiten bestand bei allen Meistersingerzünften die Verpflichtung, dem verstorbenen Mitglied am Grab einen Trauergesang anzustimmen[2]). Die höfische Tradition

[1]) F. W. G. Roth, Zur Geschichte der Meistersinger in Mainz und Nürnberg: Zeitschr. f. Kulturgesch. 3 (1896), S. 261/90.

[2]) Die Ulmer Meistersinger sangen ursprünglich sogar bei allen Begräbnissen und schränkten dies erst 1640 auf ihre Mitglieder ein, als der Rat infolge einer Beschwerde des Rektors der Lateinschule ihnen dies aufgab (W. Nagel,



des Klageliedes um den verstorbenen Herrn mündet hier ein in die geistliche Übung des *carmen funebre* und verschmilzt mit ihr. Wenn schließlich 1878 die letzten Meistersinger in Memmingen als Leichenträger enden, so sind sie wieder zu ihrem Ursprung zurückgekehrt, wenn auch auf einer bettelhaften Stufe. Mancherlei Nachrichten bei den anderen Schulen aus späterer Zeit bestätigen diese Herkunft. Zunächst nennen sich die Meistersinger vielfach selbst noch „Bruderschaft" (Freiburg i. B., Kolmar, Ulm). Ferner betonen sie in sämtlichen Stiftungsbriefen u. dgl. den geistlichen Zweck ihrer Gesellschaft; die Freiburger gründen ihre *Bruderschaft der Sengerie* 1513 *in Betrachtung, dafs demnacht Gott der allmächtig dardurch gelobt, die Selen getrost und die Menschen zu ziten, so sie dem Gesang zuhorchen, von Gotslästerung, auch von Spil und anderer weltlichen Üppigkeit gezogen wurden*[1]). Ebenso sagt die Bestätigungsurkunde des Straßburger Rates von 1598 von der vor 150 Jahren bereits stattgehabten Singschule, daß die Bürger *dardurch zur mehrer erkandtnus Gottes und seines lieben wortes kommen.* Und in dem Protokoll über die Auflösung der Straßburger Meistersingergesellschaft vom Jahre 1780 heißt es in der historischen Einleitung, wiederum auf das 15. Jahrh. bezüglich: *Nachdem unsere Strafsburger Dichter 100. Jahre lang in der Stille zur Ermutigung der Gottesforcht und Beförderung der Kirchenmusic das ihrige beigetragen haben* ... Ferner ist sehr wesentlich, daß wir in einer Reihe von Meistersingerzünften auch Frauen finden (Freiburg i. B., Memmingen, Straßburg, Kolmar, München). Das ist nur erklärlich, wenn wir als ursprüngliche Organisation die einer Bruderschaft annehmen, in welcher Mitglieder beiderlei Ge-

Studien zur Gesch. d. Meistergesangs, S. 183). — In Pforzheim wurde 1501 eine „Sängergesellschaft" aus Anlaß der Pestepidemie gegründet, die sich nur mit Grabgesängen befaßt und noch heute bestehen soll (ebda. S. 122). Sollte hier nicht die gleiche Entstehung anzunehmen sein wie bei den anderen Singschulen, nur daß die Pforzheimer in den Kinderschuhen stecken blieb? — Die Straßburger Meistersinger erbitten 1597 vom Rat Wiedererstattung ihrer Auslagen *zu verferttigung eines leychtuchs.*

[1]) Noch schärfer in der öffentlichen Ankündigung der ersten Singschule: *Welich trostlich Lere wir von der wirdigsten Priesterschaft predigen oft unfruchtbarlich oder verdrießlich hören. Wird doch die durch der göttlichen Kunst Doctores, auch frier Künste Meister in den ungelerten Laien verstentlich bracht mit übersüßisten Gedichten ze singen in den zwölf meisterlichen Tönen uß den frien Künsten.* (Bad. Archiv 2, 1827, S. 195 ff.). Ähnlich in Nördlingen; vgl. Arch. f. Lit.-Gesch. 13, S. 38/40.

schlechts stets vertreten waren[1]). Es ließen sich die Einzelzeugnisse aus späterer Zeit noch häufen, welche den bruderschaftlichen Anfang der Meistersingerzunft belegen[2]); am ausgesprochensten erscheint diese Verkettung in der ältesten vollständig erhaltenen Freiburger Ordnung von 1513 (Badisches Archiv 2, 1827, S. 195/209) und in der nach ihrem und dem Mainzer Vorbild konstituierten Kolmarer Satzung von 1549 (Alsatia 1873/4, S. 97/109).

Ich will anstatt weiterer Details auf zwei außerdeutsche Analogien hinweisen, wo sich ebenfalls aus religiösen Bruderschaften Singerzünfte entwickelt haben: die „Confrérie de la sainte chandelle" zu Arras seit 1194 (vgl. E. Martin: AfdA. 13 [1887] S. 245f.) und die Rederijkers in den Niederlanden. Nur bei Annahme solcher Entwicklung[3]), die also durchaus nichts Einzigartiges an sich hätte, läßt sich auch die merkwürdige Tatsache erklären, daß in Norddeutschland keine Meistersingerzünfte bestanden (außer Danzig);

---

[1]) Für mich ganz zweifellos hängt damit die Nachricht von Frauenlobs Beerdigung durch Frauen, d. h. eben weibliche Mitglieder der Singerbruderschaft am Dom zu Mainz, zusammen, wie schon Uhland annahm. L. Pfannmüllers Interpretation des Berichtes als einer ätiologischen Sage der Grabsteindarstellung (PBB. 38, 1913, S. 548/59) dürfte durch E. Neebs Nachweis (Mainzer Zeitschrift 14, 1919, S. 43/6), daß die den Sarg tragenden Frauen ursprünglich nicht auf dem Denkmal sich befanden, sondern erst 1783 beigefügt wurden, endgültig beseitigt sein.

[2]) In ihrer Bittschrift von etwa 1534 beriefen sich „Meister und Sänger gemeiner Schul in Augsburg" auf eine alte Ordnung, die sie vormals von dem Rat erhalten hätten, und baten, daß sie wieder nicht bloß weltliche, sondern auch geistliche Stoffe behandeln sowie ihre Schulen an den Sonntagen vor der Abendpredigt halten dürften. Darauf wurde ihnen zunächst die Barfüßerkirche bewilligt. (Goedeke, Grundriß ²II, S. 252). Daraus geht hervor: 1) Daß die Augsburger Meistersinger früher auch geistliche Stoffe besungen hatten; 2) daß ihre Schulen einst an Sonntagen in der Kirche abgehalten worden waren; 3) daß der Magistrat ihnen einst beides verboten hatte. Auf dies Verbot bezieht sich offenbar das bekannte und als ältestes Zeugnis einer Singschule oft angeführte historische Lied (v. Liliencron, Histor. Volkslieder I, Nr. 89 u. 90): es scheint ein Streit zwischen Rat und Geistlichkeit bestanden zu haben, infolgedessen die geistliche Singbruderschaft aufgelöst wurde und der Rat von sich aus an deren Stelle eine weltliche Singschule errichtete, offenbar auch mit zur Propaganda. Wie auffallend dies war, erhellt aus der ausdrücklichen Erwähnung in besagtem Liede. Vgl. auch R. Weber, Zur Entwicklung und Bedeutung des deutschen Meistergesangs im 15. u. 16. Jahrhundert (Diss. Berlin 1921), S. 12, Anm. 4; W. Stammler, Die Totentänze des Mittelalters (München 1922), S. 32f.

[3]) Die Aufnahme gewisser Zunftgebräuche infolge des Übergewichts der handwerklichen Mitglieder (neuer Bedeutungswandel von *meister!*) verweltlichte noch mehr diese geistliche Organisation; doch das hier zu verfolgen, ist nicht mein Ziel.

hier gab es, parallel den alten Singerbruderschaften im Süden, die Kalande, welche gleiche Zwecke verfolgten, allerdings infolge der lutherischen Wirren im Laufe des 16. Jahrhunderts eingingen; nur in Sachsen blieben auch nach der Reformation die „Kantoreien" zur Pflege der kirchlichen Musik am Leben (ihr Wappen enthielt den König David, den Schutzpatron der Meistersinger!)[1]; bloß ein Unterschied existiert: die Kalande und Kantoreien sind lediglich reproduktiv, die Meistersinger auch produktiv. Vor allem aber finden nur bei bruderschaftlicher Herkunft die Regeln, welche den geistlichen Ursprung innerlich atmen, auch äußerlich ihre zwanglose Erklärung: der Theologe als Merker; die Anlehnung an den Gregorianischen Gesang; die religiösen Stoffe im Hauptsingen; der enge Anschluß an die Bibelworte usw.

Die Untersuchung der geistlichen Wurzel des Meistergesangs hat uns also auch zur äußeren Herkunft der zunftmäßigen Organisation aus klerikalen Kreisen geführt.

IV.

Aber neben höfischer und neben geistlicher Tradition, beide von oben, strömte auch aus den unteren Schichten des Volkes Blut in die Adern des Meistergesanges über. Noch sind z. B. Vorstellung und Bild von der „Schule" oft nicht ganz durchgedrungen; an deren Stelle tritt der „Kreis" oder „Ring" der Zuhörer, in welchen der Sänger tritt[2]) — alsdann auch hie und da bereits vermengt mit dem Motiv des „Schulstuhls" (Kolm. Hs. 41, 30; 43, 22). Vor allem stammt aus dem Volksleben das Bild des Kranzes als Lohn für den Sieger. Schon im 'Tristan' (v. 4632—35) kommt dieser Brauch vor[3]), am eifrigsten aber ist er bevorzugt im sogenannten Volkslied[4]). Verbunden mit dem Kranz als Lohn für guten Gesang war der Kranz als Preis für Lösen eines Rätsels (Uhland a. a. O. ³III, S. 150 ff. IV, S. 78 ff.; Roethe a. a. O.

---

[1]) Ich sehe also die Entwicklung anders als J. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (Diss. Leipzig 1906), S. 126.

[2]) HMS. III, Sp. 165 b. Kolm. Hs. 61, 62. Wiltener Hs.: a. a. O. S. 351 und 354.

[3]) Wackernagel (Lit.-Gesch. I, S. 325) will ihn auf französischen Einfluß zurückführen.

[4]) Reiche Zeugnisse bei L. Uhland, Alte hoch- u. nd. Volkslieder ³ hrsg. von H. Fischer, III, S. 153 ff.; IV, S. 86 ff. Auf die Herkunft der Sitte kann hier nicht eingegangen werden; ich halte sie, Wackernagel folgend, für Nachahmung höfischen Brauches.

S. 251, Anm. 311). Doch haben die Meistersinger die uralte volkstümliche Rätselform selbständig weitergebildet; ihre Besonderheit ist, daß nun auch in die Rätselform mit Vorliebe scholastische und dogmatische Fragen eingekleidet werden[1]), welche mit überlegener „Gelehrsamkeit“ von den „Meistern“ gelöst werden. Eine ähnliche Verschmelzung von Kranzsingen und scholastischem Inhalt finden wir auch in anderen Liedern[2]). Weiterhin ist ritterlicher Brauch eingedrungen: der Kranz wird als Kampfzeichen ausgehängt, zum Gesangsturnier treten die Kämpfer an, der Sieger erhält den Kranz als Ehrenpreis[3]). Von hier aus wird auch das Bild vom *kroenen* eines Tones verständlich, das ich zuerst bei Walther von Klingen lese (K. Bartsch, Schweizer Minnesinger S. 121, Nr. 8, v. 1—4), und das bei den späteren Meistersingern zum terminus technicus geworden ist. Unter den Fahrenden haben ohne Zweifel solche Wettsingen stattgefunden, schon aus Brotneid, um den Konkurrenten vor den Augen des beherbergenden Herrn lächerlich zu machen. Daß auch später Singkämpfe stattfanden, beweisen die Überschrift bei H. Folz (S. 17) sowie andere Zeugnisse der Spätzeit[4]). Aber es scheint mir doch, als ob viele der Herausforderungslieder nur Fiktionen sind, erstarrte Bildungen und Nachahmungen des provenzalischen *joc parti*, gesunken in nichtritterliche Kreise. Die Phantasie des Dichters schwebte offenbar mitunter um das Thema des „geteilten Spiels“ und bildete es weiter aus[5]). Auch Einfluß des lateinischen Streitgedichtes (man denke z. B. an Stoffe wie *clericus et miles* u. ä.) wäre zu erwägen, also geistliche Einwirkung würde auch hier spuken. Wie dem auch im Einzelnen sein mag, sicher ist doch, daß solche Wettkämpfe im Dichten und Singen (neben den Disputationen der Schulen) zur Ausbildung der „Singschulen“ und

---

[1]) Aus den Meistersprüchen des H. Folz (besonders Nr. 9, 39, 44, 45, 48, 49, 53 Str. 8) scheint hervorzugehen, daß man in Nürnberg die spitzfindige, scholastische Art der Rätsellieder und religiösen Gesänge nicht kannte, auch anfangs nichts davon wissen wollte: denn Folz mußte sich offenbar damit erst durchsetzen, ehe man Geschmack daran bekam.

[2]) HMS. III, Sp. 345a. Germ. 5, S. 211. Kolm. Hs. Nr. 84. Muskatblüt ed. Groote Nr. 95 u. 96.

[3]) HMS. III, Sp. 345a, 350a; IV, Sp. 639b. Kolm. Hs. Nr. 41, 42, 43, 61, 102, 133. Wiltener Hs.: a. a. O. S. 386.

[4]) Vgl. auch F. Wilhelm, a. a. O. S. 138 ff., dessen Folgerungen für die bürgerliche Pflege der Dichtkunst allerdings reichlich konstruiert sind (s. u.).

[5]) Schon Ettmüller (Einl. zu Frauenlob S. XXVII f.) warf diese Frage auf, ohne sie zu entscheiden.

ihrer Gebräuche stark beigetragen haben[1]). Gerade ihr weltlicher Teil, das sog. „Zechsingen“ mit dem seidenen Kränzchen als Belohnung wie die noch späteren „Gesellen- oder Singkränzchen“ überhaupt, reicht mit seinen Wurzeln in diese volkstümlichen Gebräuche zurück.

V.

Es ist Zeit, rückblickend aus der Untersuchung der Tatsachen die Folgerungen für die Einordnung des Meistergesangs in die geistige Entwicklung Deutschlands zu ziehen.

Zwei sozial geschiedene Arten von Meistersingern existieren anfangs: einmal die fahrenden „Meister“, welche gewerbsmäßig um des Verdienstes willen sangen; zweitens die Laien, welche in Singbruderschaften sich zusammentaten zur Ehre Gottes, zur Verschönerung des Gottesdienstes und (später) zur eignen Erbauung und Unterhaltung. Beiden gemeinsam ist die schulmäßige Unterweisung in den freien Künsten, in Dichtung und Gesang. Die Kunst der Meistersinger hängt anfangs noch am höfischen Betonen der Form, welches für die mhd. sog. „Blütezeit“ typisch ist. Aber bald legt der Meistergesang mehr Wert auf den Inhalt, schließt sich also an jene Zeitwende an, die mit der Mitte des XIII. Jhs. darum rang, erst einmal mit dem inneren Erlebnis an sich fertig zu werden, ohne sich um seine künstlerische Sichtbarmachung in einer feineren Form besonders zu bemühen. Zwei Generationen scheiden sich in Weltanschauung und Kunst: die Idee drängt vorläufig die Form zurück. Daraus resultiert die zahlreiche Wettpoesie, der Rätselkampf, der Dialog: in den Dichtern selbst klafft ein Zwiespalt; ihr Welterleben hat zwei Brennpunkte: aus deren Kontrast ersteht als Resultante der Streit. Besonders wesentlich ist es, daß die Meistersinger, im Gegensatz zur ritterlichen wie zur volksmäßigen Lyrik, von der Geistlichkeit in deren Bahnen geleitet werden und das neu anhebende religiöse Sehnen der Laienwelt (man denke an die Mystik!) im Bann der zeitgenössischen Theologie zu dichterischen Gebilden umgestalten: Sie versenken sich in Gott und seine Geheimnisse, versuchen von dieser Basis aus Welt und Menschen zu deuten. Kosmische Gefühle beben zum erstenmal durch die deutsche Literatur, das Ungeheure und Unbegreifliche der Weltschöpfung packt und durchtaumelt sie.

[1]) Angedeutet auch durch F. Behrend: Zeitschr. d. Histor. Ver. f. Schwaben 38 (1912), S. 85.



Ekstatik wird sichtbar, besonders im stammelnden Aneinanderreihen von synonymischen Ketten (Frauenlob und andere Mariendichter); das fließende Licht der Gottheit in Versen festzuhalten, wird treuherzig versucht. Solchergestalt stehen die Meistersinger mitten im Geist ihrer Zeit, im inneren Ringen und Kämpfen um Gott und Welt, um Seele und Sinne, um Geist und Materie. Wer sie deshalb als „unklassisch" verwirft, ist kein Historiker und versteht ihre Bedeutung nicht.

Hugo von Trimberg liefert in der bekannten literarhistorischen Stelle der 'Renners' (v. 1179–1244) ein bedeutsames Dokument für diese veränderte Kunstauffassung seiner Zeit, nicht nur seines Standes[1]). Hugo hebt den ethischen Wert der Poesie hervor, betont den „Sinn" (d. h. den Gehalt) der alten Gedichte, lobt die populäre Gelehrsamkeit (bemerkenswert die Hochschätzung Meister Marners!), tadelt aber wissenschaftliche Fremdwörter und äußerliche Reimkünsteleien, welche innere Leerheit verdecken sollen; ferner betont er die Wahrheit der Kunst und lehnt die phantastisch erfundenen Ritterepen ab, denen man doch nicht glaube. Wie Hugo, kennen auch die Meistersinger ein Form-Problem in der Kunst nicht. Es handelt sich für sie darum, mannigfachen neuen und alten Inhalt in traditionell feste Gestalt zu gießen, die nicht geändert wurde, weil die Meister ihre Aufgabe auf anderem Gebiete sahen. Daher hielten sie über ein Jahrhundert lang an den „alten" Tönen der „zwölf Meister" fest und duldeten darin keine Neuerungen. Aber noch ein anderes moralisches Moment erklärt das Festhalten an den „alten" Tönen: schon in diesen an sich lag für sie *tugent, zuht und êre*, mit der Form verband sich für sie der Inhalt zu fester Einheit, deshalb durfte keine „neue" Musik aufkommen (vgl. 'Renner' v. 1236 ff.). Bereits damals also verteidigten die Vertreter des Alten ihre Position mit „moralischen" Mitteln, wenn gegen junge Kunst mit künstlerischen Mitteln nichts mehr auszurichten war. Zum Problem wurde auch für den Meistergesang die Form erst wieder, als einmal der Inhalt auch erstarrt war, und als zweitens unter dem Einfluß des Humanismus neues Stilwollen in Deutschland eindrang. Dies erkannt und mit allen Mitteln (auch die Verbannung aus der Heimat nahm er auf sich!) durchgesetzt zu haben, bleibt

[1]) Vgl. G. Ehrismann, Hugo von Trimbergs 'Renner' und das mittelalterliche Wissenschaftssystem: Aufsätze zur Sprach- und Lit.-Gesch., W. Braune dargebracht (Dortmund 1920), S. 211/36, wo aber obige Punkte nicht berührt werden.



für immer das Verdienst des Wormser Barbiers Hans Folz, der in Nürnberg sich langsam den Boden für die „Säkularisierung“ des Meistergesangs erobert. Nun erst wieder wird die künstlerische Gestaltung eines Stoffes zur Aufgabe, welche auch der Meistersinger bewältigen soll, in Wort und Weise.

Aus verschiedenen Wurzeln erhob sich der Baum des deutschen Meistergesangs: die höfische Dichtung gab ihm die metrische Form, musikalisches Gewand wurde ihm von der Kirche verliehen, aus der Theologie erhielt er neuen Stoff und Gehalt, volkstümlichen Sitten entnahm er bestimmte äußere Bräuche.

Zwei große Perioden zeichnen sich im Meistergesang ab: 1. die Zeit des 14. u. 15. Jahrhunderts; 2. vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu seinem Erlöschen[1]). Auch hier bedeutet, wie bereits Jacob Grimm klar erkannt hatte, die Reformation keine Scheidung oder Neubelebung, nur eine stoffliche Änderung. Als neues Lebens- und Kunstgefühl erstarkte, in der Zeit des Barock, versuchten wiederum in Nürnberg jugendliche Dichter (Hans Winter, Ambr. Metzger u. a.) eine Reform im Sinne der Zeit; doch sie drangen gegen die Alten nicht durch. Auch die neue Ordnung der Memminger Meistersinger von 1660, in welcher Opitzens metrische Forderungen durchgeführt waren, wurde von Nürnberg und den anderen Schulen verworfen. Damit grub der Meistergesang sich selbst sein Grab. Starrköpfig beharrte er auf der alten Kunstübung, nur weil sie eben „überliefert“ und „herkömmlich“ war; er wurde erst durch diesen Eigensinn wirklich zum Greis und starb an Altersschwäche, als niemand mehr in Deutschland etwas von ihm wußte.

[1]) Äußerlich betrachtend, könnte man auch folgendermaßen scheiden: 1) Derjenige, welcher Meister sein wollte, mußte in eigenen Tönen singen, wenn er nicht als *doenediep* bezeichnet werden wollte (Konrad von Würzburg ed. Bartsch, S. 395, v. 181—95; Marner ed. Strauch XI 3 gegen Reinmar von Zweter; Regenbogen entschuldigt sich ausdrücklich bei Frauenlob wegen Benutzung von Frauenlobs Ton: HMS. III, S. 354, Nr. VI 1, v. 6—7). Daher rühmen sich die Meister ihrer neuen Töne und beginnen gern geistliche Lieder damit (Belege bei Brodt, Meister Sigeher, S. 76/85), eine Formel, welche K. Zwierzina ebenfalls wieder auf geistlichen Ursprung zurückgeführt hat (DLZ. 1900, Sp. 3178). 2) Es dürfen nur die „alten“ Töne gesungen werden (handwerksmäßige Erstarrung), etwa seit 1350 im Schwange. 3 Die durch Folz etwa 1480 herbeigeführte Revolution, nach der beides gestattet ist; doch um „Meister“ zu werden, mußte man jetzt einen eigenen Ton erfunden haben. Daran ändert auch die Reformation nichts.

Die Bühne des Hans Sachs.

Ein letztes Wort von **Albert Köster.**

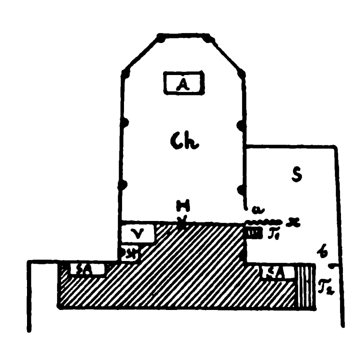
Es wird denen, die sich mit Theaterforschung beschäftigen, bekannt sein, daß Max Herrmann 1914 am Anfang seiner 'Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte' (von mir zitiert als MH 1914) die Bühne rekonstruiert hat, auf der in der Marthakirche zu Nürnberg der 'Hürnen Sewfrid' aufgeführt sein soll, daß ich, der ich mich Jahre lang von diesem Wiederaufbau hatte bestechen lassen, 1920 in meinem Buch 'Die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts', Halle 1920 (AK 1920), eine für alle Hans Sachsischen Tragödien und Komödien verbindliche, von Herrmann wesentlich abweichende Bühne erschlossen hatte, worauf Herrmann in seiner Schrift 'Die Bühne des Hans Sachs. Ein offener Brief an Albert Köster', Berlin 1922 (MH 1922), neue Stützen für die Richtigkeit seines früheren Beweises aufzustellen suchte [1]).

[1]) Ob die Form eines 'Offnen Briefes' für solch eine Erwiderung gerade die passendste war, mögen Andre entscheiden. Sonst schrieb man „Offne Briefe" nur in Angelegenheiten, für die das tiefste Interesse von Millionen von Lesern zu erwarten war. Die Meistersingerbühne, glaub ich, regt so viele Gemüter nicht auf. Und ein „Offner Brief" von 91 Druckseiten, in Kapitel geteilt, mit Anmerkungen und Nachtrag, ist wohl kein Brief mehr. Immerhin gab die gewählte Form Gelegenheit zu allerlei Kurzweil, Zitaten aus dem 'Kaiser und dem Abt', aus 'Max und Moritz' u. dgl., und hat dadurch vielleicht dem Verfasser Freunde erworben. Ich persönlich, obwohl ich auch in diesem meinem „Letzten Wort" zu der Sache den Ton ruhiger Erörterung aus Hochachtung für Max Herrmann nicht verlasse, nehme an dergleichen Mätzchen keinen Anstoß. Nur Eines muß ich mir verbitten: MH 1922, S. 23 spricht Max Herrmann ohne jeden Anlaß und Beweis die hämische Verdächtigung aus, ich hätte vielleicht für meine Ergebnisse gar keine Studien in der Nürnberger Marthakirche angestellt, sondern meine Rekonstruktion am Schreibtisch erklügelt (einer seiner Nachbeter macht daraus in der Vossischen Zeitung vom 8. Juli 1923 schon: „Offenbar hat Köster seine Untersuchung gar nicht in Nürnberg selbst, sondern vom Schreibtisch aus angestellt"). Demgegenüber sei in aller Ruhe gesagt, daß ich in zwei Jahrzehnten etwa sieben



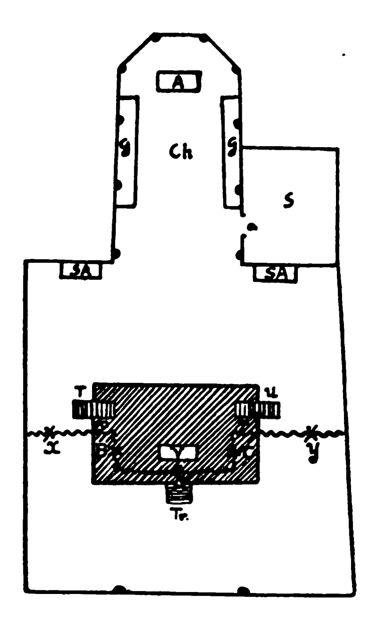
Für Leser dieses „Letzten Wortes", die die drei erwähnten Bücher gar nicht oder nur oberflächlich kennen, seien die einander gegenüberstehenden Ergebnisse kurz durch Grundrißzeichnungen und Erläuterungen festgelegt.

M. Herrmann nimmt ohne weiteres an, die Bühne „müsse" sich im Chor der Kirche befunden haben; er legt ferner besonderen Wert darauf, daß er sich auf die Betrachtung der Jahre 1550–62 und auf die Regie eines einzigen Dramas, des „Hürnen Sewfrid", beschränke, von dem wir freilich nicht wissen, ob es jemals in der Marthakirche gespielt worden ist. Zur Deutung seines Bühnengerüstes sei gesagt: Ch ist der Chor der Kirche mit A, dem Hauptaltar, über dem sich in der Luft noch ein Schwibbogen mit einer geschnitzten Kreuzigungsgruppe befand. Das Schraffierte ist ein 80 cm hohes Gerüst, das, links und rechts fest an die Wände grenzend, einen kleinen, 1,60 m tiefen Teil des Chors und, sich verbreiternd, vorn einen Teil des Schiffes der Kirche einnahm. Hinten war es durch einen Vorhang abgegrenzt, durch dessen Schlitz H Darsteller ein- und ausgehen konnten. SA sind zwei Seitenaltäre, die natürlich vom Podium ausgespart werden mußten; bei St nimmt Herrmann einen vereinzelten, unmittelbar am Mauerpfeiler stehenden Chorstuhl an; bei V eine Versenkung. a ist eine nach der Sakristei S führende Tür, deren Öffnung Herrmann der Breite nach durch einen kulissenartig hingehängten Vorhang x halbiert: vor diesem Vorhang führt eine schmale Stiege T_1 vom Podium herunter nach S hinein, so daß also ein Darsteller diese Stiege hinuntergehn, um den Vorhang x herumschreiten und bei H wieder auftreten konnte. b ist eine andre Sakristeitür, von der aus man über die Treppe T_2 auf das Gerüst gelangte.



Besuche in der Marthakirche gemacht habe, stets um erneuter Ausmessungen willen. Als ich Mittwoch den 30. August 1916 mit Frau und Sohn in Nürnberg war und dort die kleine Kirche wieder einmal genau studierte, stand ich noch ganz unter dem Bann von Herrmanns 'Forschungen' (1914). Die Folge war die Bestellung meines öfter erwähnten Modells am Anfang des Oktober 1916 und dessen Fertigstellung Ende Juli 1917. Es ist eine Schande — aber nicht für mich —, daß sich ein Gelehrter heute von solchen Anwürfen erst reinigen muß; man glaubte seit Lessings letzten 'Antiquarischen Briefen' davor sicher zu sein.

Die von mir (AK 1920) geführte Untersuchung hätte, wie die von Herrmann, erst mit dem Jahre 1550 einsetzen müssen; aber sie ist absichtlich über das Jahr 1562 hinausgeführt worden, denn nichts spricht dafür, daß sich von diesem Jahr an die Form der Meistersingerbühne irgendwie verändert habe. Ich begnüge mich nicht mit der genauen Durcharbeitung eines einzelnen Dramas von Hans Sachs und gelegentlichen Streifblicken auf andre, sondern habe nicht geruht, bis sich mir eine Bühnenform ergab, auf der in jedem Raume jedes Stück des Hans Sachs darzustellen ist. Die von mir erschlossene Bühne steht der Beleuchtungsverhältnisse wegen (das Nähere ist AK 1920 nachzulesen) im Schiff der Kirche; sie muß dort stehn, weil Hans Sachs ein von allen Seiten freiliegendes Gerüst braucht und dafür der Chor (Breite 6 m) zu eng ist. In der Grundrißzeichnung ist Ch der Chor mit A dem Altar und G dem Gestühl, S die Sakristei, SA die Seitenaltäre. Das Schraffierte ist das Bühnengerüst; ob es volle 2 m hoch war, wie ich nach Analogie von Bildern angenommen habe, mag noch erwogen werden. In der Führung der Wellenlinie ist es mit Vorhängen umgeben, durch die auf dem Gerüst bei A, B, C und unten auf dem Boden der Kirche bei X und Y Schlitze hindurchführen. V ist die Versenkung. Bei T und U führen zwei Treppen auf das Gerüst hinauf; dadurch, daß sie tief in dieses einschneiden, entstehn bei O und P Plätze, die Hans Sachs für seine Stücke oft braucht, Plätze, auf denen Personen stehen können, die zwar den Zuschauern, aber nicht den zwischen den Vorhängen spielenden Darstellern sichtbar sind.



* * *

Ich habe den 'Offnen Brief' dankbar gelesen und manches daraus gelernt, wie ich denn auch selbstverständlich eingestehe, daß Herrmann mir einzelne Irrtümer nachgewiesen hat. Besonders wertvoll war mir die Anregung, die Akten über das Marthastift,

die das Stadt-Archiv in Nürnberg bewahrt (ich zitiere sie als Nbg. St.-A. mit Signatur und Blattzahl), und die Herrmann 1921 kennen gelernt hatte, im Frühling 1923 eingehend zu studieren. Auch danach habe ich manche Einzelheit zu berichtigen. Bereitwilligst hätte ich, wenn mich Herrmanns Beweisführung als Ganzes überzeugt hätte, sogar seiner alten Rekonstruktion von 1914 hinterdrein noch zugestimmt und mich keine Sekunde gescheut, mein eignes Ergebnis zu widerrufen. Aber das ist ganz unmöglich. Denn die Hauptfragen: „Wie sah die Meistersingerbühne aus? Gab es überhaupt etwas, das wir als „die“ Meistersingerbühne bezeichnen dürfen? Und hat Max Herrmann oder Albert Köster sie richtig rekonstruiert?“ diese Fragen bleiben auch nach dem 'Offnen Brief' zu jedermanns freier Entscheidung bestehen. So will ich denn noch ein letztes Mal in aller Kürze zu den Fragen das Wort ergreifen; dann aber ist es genug der Polemik, und wichtigere Dinge mögen uns beschäftigen. Ich sehe freilich voraus, daß ich den gelehrten Berliner Theaterforscher und seine eingeschworenen Anhänger kaum umstimmen werde; aber das vollkommen neue Beweismaterial, das ich am Schluß dieses kurzen Aufsatzes vorlege, macht auf unbefangenere Forscher vielleicht doch einigen Eindruck.

Niemals und von keiner Seite ist meine Rekonstruktion von 1920 durch irgendwelche tatsächlichen Gegenbeweise widerlegt worden; kein Kritiker ist trotz meiner Aufforderung darauf eingegangen, sich die Folgerungen klar zu machen, die entstehen, wenn man Herrmanns oder wenn man meine Rekonstruktion annimmt. Auch MH 1922 geht S. 5 dieser Pflicht aus dem Wege. Er hilft sich witzig und für den Uneingeweihten verblüffend aus der Verlegenheit, indem er sagt: seine wie meine Rekonstruktion können beide falsch sein; sie können aber nicht beide richtig sein. Und er meint, wenn er die Zuverlässigkeit seines eignen Bauwerks erhärtet habe, sei damit das meine ganz von selbst aus der Welt geschafft.

Das ist ein Trugschluß. Nehmen wir selbst an — was ich bald widerlegen werde —, Herrmanns Anordnung sei für die eine Sewfrid-Aufführung in der Marthakirche richtig, dann kann und muß es daneben noch eine Meistersingerbühne ganz andren Baues gegeben haben. Denn Herrmanns wunderliches unsymmetrisches Podium war nur in dieser einen Kirche[1]) herzustellen, wo die

[1]) Ob auch in der Nürnberger Spitalkirche, weiß ich nicht, weil ich diese Kirche nicht kenne.

Zufallslage der Sakristei und die Zufallslage der Türen von Herrmann ausgenutzt wird. Im Remter des Predigerklosters aber z. B., wo doch sehr oft gespielt wurde, fehlte und fehlt solch ein Nebenraum; dort also und sicher auch an andern Plätzen, wo man Aufführungen veranstaltete, müssen die Meistersinger einen Bühnenbau errichtet haben, der solches Nebengelaß nicht kannte und brauchte. Und so schließen denn Herrmanns und meine Rekonstruktion einander nicht grundsätzlich aus; sondern es ist sehr wohl möglich, daß ich die allgemein übliche Bühnenform der Meistersinger erschlossen habe, Herrmann aber einen Gelegenheits-, ja vielleicht Verlegenheitsbau, der nur für die eine Kirche gilt (immer vorausgesetzt, daß er an und für sich richtig ist). In solch einem Fall mag dann die Wissenschaft entscheiden, ob so ein singuläres Gebilde überhaupt in die Theatergeschichte hineingehört.

Wie ich das meine, darf ich vielleicht, weil es methodisch nicht ohne Belang ist, an einem modernen Beispiel klar machen; auch M. Herrmann rückt uns ja, und mit Recht, manches durch solche Analogien näher.

In den siebzig Jahren, in denen Richard Wagners 'Lohengrin' über die Bühne schreitet, hat sich wohl, mögen die einzelnen Aufführungen an äußerer Pracht und innerem Wert noch so verschieden sein, eine typische Inszenierungsart dieses Werkes, von dem Aufbau des Scheldeufers mit dem Schwanenwunder, dem Burghof, dem Brautgemach, herausgebildet. Mit solchem Vorrat von typischen Dekorationen und Zubehör, mit Orchestermitgliedern, Sängern und Kostümen wurde vor etwa 25 Jahren ein jetzt noch lebender Intendant, dem ich die Erzählung verdanke, von Boston aus nach einer weit entlegenen andern Stadt Amerikas abgesandt, um dort am nächsten Abend das Musikdrama aufzuführen. Als er aber am Bestimmungsort ankam, sah er zu seinem Schrecken, daß das „Theater“ ein beliebiger Konzertsaal und die „Bühne“ ein Podium mit einem großen muschelartigen Aufbau war. Was tun? Er ließ kurz entschlossen die beiden ersten Sitzreihen des Publikums entfernen, rückte den eingefriedeten Orchesterraum zwei Meter vom Bühnenpodium ab, stattete dieses so gut es ging mit Versatzstücken aus, schob aber in die Gasse zwischen Orchester und Bühne die Gaze-Streifen ein, die das Wasser darstellten und zwischen denen der Schwan mit dem Gralsritter heranzog. Und niemals vielleicht hat bei einer Lohengrin-Aufführung der Chor der Mannen, der ja nun ins Publikum hinein gesungen wurde, frischer geklungen, als

damals. Man muß seine Freude an diesem witzigen Impromptu haben; und wenn man die Mitteilung nicht schon hätte, könnte ein späterer Theaterhistoriker, der aus der Anschauung des Saales und dem Regiebuch als ein zweiter Max Herrmann den Vorgang der Aufführung erschlösse, auf seinen Scharfsinn stolz sein. Aber gehört dieser von der Not gebotene Einfall in die Geschichte der Inszenierung des 'Lohengrin' hinein?

Und nun die Analogie: Sollte nicht vielleicht die von Max Herrmann errichtete Sewfrid-Bühne in der Marthakirche (immer wieder vorausgesetzt, daß sie möglich und richtig ist) solch eine — gewiß scharfsinnig erschlossene — Verlegenheitsbühne sein, hervorgerufen durch die Enge des unbequemen Platzes? Daß sie nicht „die" Meistersingerbühne ist, habe ich schon betont; in den Remter des Predigerklosters, den besten Spielsaal, läßt sie sich nicht hineinbauen. Aber auch in der Marthakirche selbst hätte sie auf Schritt und Tritt versagt. Ich habe darauf schon früher hingewiesen; aber weil man mich nicht widerlegen konnte, ist man den Schwierigkeiten aus dem Weg gegangen. Ganze Stücke des Hans Sachs sind auf Max Herrmanns Sewfrid-Bühne nicht zu spielen. Wie und wo sollte im 'Wilhelm von Orlientz', in der 'Kleopatra', in der 'Beritola' das große Schiff erscheinen? So hab ich schon öfter gefragt und nie eine Antwort erhalten, weil sie nicht zu geben ist. In der 'Beritola' muß das Schiff mit fünf Personen bemannt sein. Ein solcher Bau kann oben auf Herrmanns Podium nicht erscheinen. Stand das Schiff vorher im Chor bei dem Altar (wo gar nicht genug Platz dafür war), wie sollte es dann die 80 cm hinauf gelangen und fahren und wenden und wieder vom Podium herunterkommen? Und wie sollte man von der Insel, d. h. wieder dem Herrmannschen Podium, auf das Meer und das Schiff „herabschauen", wie ausdrücklich vorgeschrieben ist. Durch die kleine Sakristeitür vollends konnte so eine Maschine erst recht nicht hindurch gelangen.

Oder wie sollte im 'Josua' nach Hans Sachsens Anordnung, während das erhöhte Podium die Stadt Jericho darstellt, der Umzug der Juden mit Gesang und Posaunenschall um diese Stadt herum erfolgen? Die Meistersingerbühne muß von allen Seiten frei liegen und darf an keine Mauer fest anstoßen, sonst sind eine Menge Bühnenvorschriften nicht zu erfüllen. Aber auch dies, was alles längst in AK 1920 steht, hat man einfach ignoriert, weil es unbequem ist, hier seine Verlegenheit zuzugestehen.

Oder nochmals der 'Josua'. Hans Sachs verlangt beim Durchzug durch den Jordan, daß jeder der Hindurchwatenden sich bückt, aus dem Wasser einen Stein heraufhebt und mit diesem das andre Ufer betritt. Das alles hat szenisch nur Sinn, wenn der Zuschauer die Teilvorgänge samt und sonders sieht, das Durchschreiten des Wassers, das Herausheben der Steine. Und das ist auf die primitivste Weise zu machen (vgl. AK 1920, S. 76). Bei Max Herrmann aber gehn die Darsteller die Stiege zur Sakristei hinunter; sie sind für die Augen der Zuschauer einige Zeit verschwunden; und wenn sie nachher aus der seitwärtigen Sakristeitür, 80 cm zu tief, wieder zum Vorschein kommen, tragen sie Steine in Händen. Selbst wenn der Zuschauer diese zusammenhangslosen Augeneindrücke begreift und guten Willens miteinander verbindet, wie abgeschwächt ist solche Ausführung gegen das, was die szenische Angabe vorschreibt!

Wenn ich also selbst das Alleräußerste annähme, nämlich daß Herrmanns Sewfrid-Bühne richtig und meine Meistersingerbühne falsch erschlossen sei, so würde uns „die“ Hans Sachs-Bühne, d. h. die Bühne, die auch im Remter stehen, die Bühne, auf der man auch 'Beritola', 'Josua' und manche andre Stücke inszenieren kann (einige sind natürlich zur Not auch auf Herrmanns Sewfrid-Bühne zu spielen), immer noch fehlen. Und wenn ein Mensch der Zukunft sie einst gefunden hätte, wie sollten wir uns dann Hans Sachsens Dichten und Regie denken? Hat er dann die Hälfte seiner Stücke für die Sewfrid-Bühne konzipiert, die andre Hälfte für die Bühne X? Oder hat er Doppelregie getrieben, ein und dasselbe Stück bald auf der Sewfrid-Bühne, bald auf einer ganz anders gearteten inszeniert? Oder haben wir, damit man in der Marthakirche auch jene herausgehobenen Dramen spielen konnte, anzunehmen, daß man in diesem Gotteshaus statt der Sewfrid-Bühne auch gelegentlich eine für diese Stücke passende aufbaute? Die Fragenkette reißt nicht ab.

Ich habe schon mehrfach brieflich, mündlich und in gedruckten Veröffentlichungen hervorgehoben: Max Herrmanns und meine Interessen an der Theaterforschung decken sich zwar nicht, sie widersprechen aber einander auch nicht; sie könnten sich vielleicht trefflich ergänzen. Meine Überzeugung ist diese: Wie man, um in das Gewirre der realen menschlichen Verhältnisse Übersicht zu bringen, gewisse typische Grundveranlagungen der Menschen, gewisse typische politische Parteibekenntnisse u. a. m. festgestellt

hat, die vielleicht nirgends in der Welt in völliger Reinkultur zu finden sind, sondern zwischen denen sich unzählige Kreuzungen und Übergangserscheinungen bilden, so gibt es auch in der Theaterkunst als polare Grenzmöglichkeiten einige wenige typische Bühnenformen, die man immer wieder findet und zwischen denen sich, dem einen oder andern Grenzfall mehr oder minder angenähert, die wirklich vorhandenen oder vorhanden gewesenen Bühnenformen als Einzelerscheinungen, als Kreuzungen einordnen, zeitlich und völkisch, sowie durch die innere Form der Dichtungen bedingt. Ja, noch mehr: auch innerhalb der einzelnen Völker und Zeitalter wiederholt sich das Gleiche. Über die Zufälligkeiten des Globe-, des Rose-, des Schwanen-, des Fortuna-Theaters hinaus läßt sich der Typus der Sommerbühne der Elisabethanischen Zeit gewinnen, über die Bedingtheit der Nürnberger Marthakirchen- oder Prediger-kloster-Bühne hinaus der Typus der Meistersingerbühne; und so aus der Zusammenfassung und Durchdringung aller Einzelbeobachtungen, die natürlich der Ausgang sein müssen, der Typus einer Sophokleischen, einer Plautinischen, einer japanischen No-Bühne, der Bühne nicht etwa Vondels, Schillers, Meyerbeers, sondern der klassischen niederländischen Kunst, der Weimarischen Stilbemühungen, der großen Oper des 19. Jahrhunderts. Diesen Weg, über gründliche Einzelbeobachtung, über historische Inszenierung zu den Bühnentypen hin, suche ich zu gehen. Und wenn ich in meinem Aufsatz über Ziele der Theaterforschung, einem Akademie-Vortrag, von meinem Theater-Baukasten gesprochen und mich anheischig gemacht habe, aus wenigen Arten von Suberitplatten jede Bühnenform dem Typus nach herzustellen, so liegt darin ein wissenschaftliches Bekenntnis. Auch mein Buch über die Meistersingerbühne (1920), dem natürlich die (hie und da gewiß der Verbesserung noch bedürftige) Einzelinszenierung aller in Frage kommenden Hans Sachsischen Tragödien und Komödien zugrunde liegt, sucht zum Typus der Meistersingerbühne vorzudringen. Ich hätte das noch mehr hervorheben müssen und habe es in der Deutschen Literaturzeitung, 1923, Sp. 18—20 nachgeholt. Ich hätte auch den Grundriß und Aufriß meiner Rekonstruktion noch freier in das Schiff der Marthakirche hineinstellen und ihn nicht so ängstlich und gebunden an die vier Kirchenpfeiler anlehnen sollen. Dann wäre das Typische noch mehr hervorgetreten. Man hätte erkannt, daß sich an diesem Bühnenbau grundsätzlich gar nichts ändere, wenn man nach den Forderungen des jeweiligen Raumes, in den er hineingestellt wurde, ihn nach

Höhe, Breite oder Tiefe erweiterte oder einschränkte. Vor allem wäre dann auch der unglückliche Grundriß, der mit seiner Annäherung an das Quadrat (6, 35 : 5, 45) dem Raumgefühl des 16. Jahrhunderts widerspricht, besser zu gestalten gewesen. Aber auch diese Mängel beeinflussen das Wesenhafte dieser Rekonstruktion gar nicht, die nur einer, der nicht weiß, was eine typische Form ist, verkennen kann. Es ist durchaus kein charakterloser Allerweltsbau, sondern der Typus einer Meistersingerbühne und nur einer Meistersingerbühne; es ist eine Bühne, auf der nur Meistersingerstücke zu spielen sind, keine Schulkomödie von Macropedius, kein Stück des späteren Ayrer, kein italienisches Intermezzo, keine tragicomédie, kein Drama von Shakespeare oder von Vondel.

* * *

Warum muß ich nun Herrmanns Sewfrid-Bühne, und zwar heute mehr denn je, beanstanden?

Herrmann sagt (MH 1920, S. 4), ihm sei die Festsellung seiner Rekonstruktion ein „wirkliches inneres Erlebnis“ gewesen. Das kann ich ihm durchaus nachfühlen; denn solches „Erleben“ kommt, glaub ich, auch in der rein gelehrten Forschung sehr oft vor, bei großen Entdeckern wie bei uns bescheidneren und bescheidensten Findern; das sollte eigentlich jeder Forscher durchmachen. Wenn ich aber nach langen Mühen zu solch einem wundersamen, aus aller Überlieferung, aller Bühnengewohnheit und Bühnenerfahrung herausfallenden Ergebnis gelangt wäre, dann wäre ich wahrscheinlich mehr erschrocken als erfreut gewesen. Denn dieses für den ‘Hürnen Sewfrid’ bestimmte Podium, bei dem die zwei Seitenausgänge sich beide nebeneinander, statt einander gegenüber befinden, wie wenn bei einem Menschen beide Arme an derselben Schulter hingen, dieses Podium mit seinem für meine Kenntnis analogielosen Misverhältnis von Tiefe zu Breite (1 : 2,5) würde mir ins Gewissen rufen: „Hier muß ein versteckter Rechenfehler im Spiel sein, auch wenn sich der Beweis aus noch so vielen kleinen Richtigkeiten zusammensetzt.“ Die vielen kleinen Richtigkeiten, die Max Herrmann in dem ‘Offnen Brief’ noch vermehrt hat, gebe ich gern zu. Sie helfen aber nichts, wenn irgendwo ein heimlicher, bisher nicht bemerkter Irrtum weiterwirkt, wie alles Wassereinschütten den Danaiden nichts half, weil der Boden des Gefäßes durchlässig war. Dieser Kardinalfehler steckt bei Herrmann so verborgen, daß auch ich ihn trotz aller Aufmerksamkeit erst vor

wenig Monaten intuitiv entdeckt und dann durch Aktenstudium bestätigt gefunden habe.

Herrmann will (MH 1914, S. 6 = MH 1922, S. 89) von einem Fall ausgehen, „in dem der Ort der Aufführung uns bis heute erhalten oder doch rekonstruierbar ist“, und will nicht ruhen, „bis die Räumlichkeiten mit den in den Theaterstücken, zumal ihren szenischen Bemerkungen gestellten Anforderungen bis ins kleinste in Einklang gebracht sind“. Hat er nun diesen „Ort der Aufführung“, diese „Räumlichkeiten“, d. h. den Chor der Kirche mit der angrenzenden Sakristei, so wie sie im 16. Jahrhundert gestaltet waren, richtig gedeutet oder nicht? Um das zu entscheiden, muß ich — so überflüssig es auf den ersten Blick erscheint — zunächst einiges aus der Einrichtung und Geschichte des Marthastiftes sagen; ohne das wird das Weitere nicht verständlich.

Die Marthakirche, die zu einem Pilgerspital gehörte, grenzte mit ihrem Chor freilich an einen großen Baumgarten, so daß helleres Licht als heute in das Schiff der Kirche, wo ich die Bühne aufgebaut habe, hineinfiel; im übrigen aber war sie (was MH 1922, S. 30, nicht hätte bezweifelt werden dürfen) eng zwischen Häuser geklemmt, in denen die große Stube, die Küche, des Spittelmeisters Kammer, die Brüderkammer, die Frauenkammer, die Maidkammer, die Strohkammer, die obere Kammer und noch manches andre enthalten war. Nbg. St.-A. M IV 22 wird zum Jahre 1551 das *Speiskemerlein jn dem hoff vor der kirchen* erwähnt, denn in der Tat waren diese Bauten mit ihren Zugangstreppen sogar vor die Front der Kirche geklebt, was man natürlich nicht leicht sieht und glaubt, wenn Herrmann (MH 1914, S. 17) die Kirche im Zustand des späteren 18. Jahrhunderts vorführt, wo der Zeichner den Platz willkürlich vergrößert hat und manches sich daher freier und freundlicher ausnimmt, während man auf dem Bild von Joh. Alexander Böner (1647—1720) noch den Zustand des ausgehenden 17. Jahrhunderts vor sich hat.[1])

1356, am Tag der hl. Dreifaltigkeit, ist das Spital gestiftet worden; 1357 und 1360 starben seine Begründer, das Ehepaar Waldstromer; 1385 wurde der Hauptaltar und wurden die beiden

[1]) Der gütigen Vermittlung des Herrn Archivdirektor Reicke und dem großen Entgegenkommen der Nürnberger Bibliotheksverwaltung verdanke ich durch Tausch ein Exemplar für meine Sammlung.

rechts und links vom Chor aufgestellten Seitenaltäre geweiht, deren Einzeichnung bei Herrmann (MH 1914, S. 56) nicht hätte fehlen sollen. In allen drei Altären befanden sich Reliquien, die in den erhaltenen Verzeichnissen klar von den in der Sakristei aufbewahrten unterschieden werden (Nbg. St.-A. M. IV 9, Bl. 33—35). Als Kirchweihtag wurde vielleicht von Anbeginn, sicher im 15. Jahrhundert (Nbg. St.-A. M IV 9 zum Jahre 1471), der Sonntag Laetare, also der vierte Fastensonntag gefeiert. An diesem Tag wurde schon im 15. Jahrhundert (Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 15) die Kirche so reich wie möglich geschmückt; was man nicht selbst besaß, wurde aus Bürgerhäusern entliehen; aber die Kirche gewann für diesen Zweck mit der Zeit auch einen ganzen Vorrat eigner *panklachen.* Das sind nicht Tücher, die auf eine Sitzbank gelegt, sondern meist solche, die hinter eine Bank an die Wand gehängt wurden, in einzelnen Fällen auch Wandbehänge jeder Art, z. B. solche, die links und rechts von den Nebenaltären an der Wand hingen; denn nicht nur den Chor, sondern die ganze Kirche, vornehmlich die beiden Wände links und rechts neben dem Chor, zierte man aus[1]). Da es sich für den Chor nur um je zwei solcher Behänge handelt, so dürfte man hier, besonders wenn später noch weitere Gründe dafür sprechen, an Wandbehänge oberhalb des Chorgestühls zu denken haben. Weitere große Ausschmückungen und Kirchenfeiern fanden zu St. Martha hauptsächlich an den Tagen der heiligen Geschwister Martha, Lazarus und Maria statt; und dann baute man vom Karfreitag bis Ostern ein heiliges Grab auf.

Ehe ich nun weiter noch von diesen Festen und einigen Bräuchen, die dabei geübt wurden, berichte, muß ich von einem Wort sprechen, das in den Akten des Marthastiftes sehr oft vorkommt; das ist das Wort *Heiltum* (seltener *Heiligtum*). Es hat vierfache Bedeutung:

1. es kann das ganze Stift, in dem die Gebeine eines Heiligen aufbewahrt werden, bezeichnen; in dieser Bedeutung kommt es in den Marthastift-Akten meines Erinnerns nie vor;

2. es bezeichnet innerhalb des Stiftes den Raum, der die Reliquien birgt, also die Treskammer, die Sakristei, so daß die

[1]) Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 33: *vj furhenglein neben die altar / der sind iiij plo vnd ij swarcz vnd weiß mit sternen;* Bl. 32: *zway alte pancklach, die schlagt man ye jm kor auff;* M IV 20, Bl. 4a ist von *den zwayen pancklachen dye jm kor hangen* die Rede.



Tür zum Heiltum dann selbstverständlich die Sakristeitür ist. In diesem Sinne wird uns das Wort begegnen;

3. es bedeutet sodann die Reliquien selbst [1]);

4. ist es endlich die Bezeichnung für das ganze Fest, an dem die Reliquien ausgestellt wurden, mitsamt dem Festmahl, das dabei den verschiedenen Mitwirkenden aufgetragen wurde [2]).

Die Akten erwecken den Eindruck, daß das Marthastift reich ausgestattet war; oft werden Schenkungen gebucht; immer neue Summen werden verzinslich angelegt; in Kriegszeiten vermag das Stift große Opfer zu bringen. Aber ohne die Spenden frommer Kirchenbesucher hätte man die weitgehende Wohltätigkeit [3]) doch nicht ausüben können. Zur Aufnahme kleinerer freiwilliger Gaben war daher ein „Stock" aufgestellt, über dessen Erträge u. a. Nbg. St. A. M IV 12, Bl. 126 ff. berichtet. Und außerdem baute man an den hohen Festen [4]) im Innern der kleinen Kirche einen *Heiltumstuhl* (Stuhl = Gerüst) auf. Mit was für Bildern, Reliquien, Schüsseln und sonstigen Geräten, die man alle der Sakristei entnahm, dieser Heiltumsstuhl ausgestattet wurde, ist Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 33 f. zu ersehen. Zur Bewachung dieser Kostbarkeiten saß ein *ehrbarer Mann* daneben, für den wohl der in der Sakristei aufbewahrte (Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 34) *sessel vnd darzw ein şicze küße* bestimmt war; diesen Mann, der manchmal, aber nicht immer der Spitalmeister war, bezeichnete man als den *heilthum siczer* (Nbg. St.-A. M IV 20, Bl. 2b; 14a u. ö.). Ob er die Reliquien den Andächtigen zum Kuß darbieten durfte, ist zweifelhaft; von 1491 an scheint man, wenn man es je gestattet hatte, die Heiltümer dem Kuß entzogen zu haben, denn unter diesem Jahr heißt es (Nbg. St.-A. M IV 7): *Item mer geben vmb ein silberin krewzlein das man den lewten zu kuschen gibt so sie auf die taffel opfern wigt xx lot"*.

---

[1]) Nbg. St.-A. M IV 11, Bl. 18b kann gesagt werden: *Item für ein Tuch vnter das heylthum* ...

[2]) Nbg. St.-A. M IV 11 Bl. 9b: *für hefen vnd krüge zum heiligthum;* Bl. 11a: *für pier zum heiltum ...;* Bl. 18b: *Item zum heylthum für fleisch ...;* Bl. 40b: *Item der köchin die zum heiligtum geholfen ...;* in dem großen, 1470 angelegten Zinsbuch des Stiftes heißt es Bl. 5b: *am mantag vor dem heilthum,* d. h. am Montag vor dem Marthatag oder vor dem Kirchweihfest (= Montag vor Mitfasten).

[3]) Am Kirchweihfest 1476 erhielten bei St. Martha 600 Menschen Speise (Nbg. St.-A. M IV 20, Bl. 23b).

[4]) Nach Nbg. St.-A. M IV 12, Bl. 132 sind es etwa 45 solcher Festtage im Jahr.

So sie auf die taffel opfern. Der Heiltumsitzer hatte nämlich noch ein Weiteres zu bewachen. Vor dem Heiltumsstuhl wurde ein kleiner Tisch aufgestellt (Nbg. St.-A. M IV 9 verzeichnet im Jahre 1471 unter den Gegenständen, die in der Sakristei stehn, *ein kleins tischlein hat der meßner nuczt man ye vor dem heyltum stul*); auf diesen legten an den höheren Festen der Marthakirche die Frommen ihre Geschenke, so daß die Rechnungen sehr oft die Rubrik enthalten: *Was auff die Tafel gefallen ist*[1]). Namhafte Beträge kamen dadurch alljährlich, besonders zur Kirchweih, zusammen; und sind die Einnahmen einmal geringer, dann schreibt der Pfleger gern den Grund dafür mit in die Akten[2]).

Von den sonstigen Einrichtungen der kleinen Kirche braucht nur noch weniges erwähnt zu werden. Daß über dem Hauptaltar sich ein Schwibbogen mit einer geschnitzten Kreuzigung befand, ist schon auf S. 558 gesagt worden. Eine Orgel hatte die Kirche bereits im 15. Jahrhundert; sie mag wohl seitlich gestanden haben, so wie ursprünglich in St. Lorenz und St. Sebald, und wurde noch 1516, also wenige Jahre vor Einstellung des Gottesdienstes, verbessert (Nbg. St.-A. M IV 7 A, Bl. 7b; M IV 14, Bl. 71). Eine feste Kanzel hat es aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegeben. Das schließe ich aus Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 35—37, wo in bunter Reihenfolge die verschiedenartigsten Dinge aufgezählt werden, die der Meßner 1471 unter Obhut hatte: Tücher, Vorhänge, Kissen, allerlei Bestandteile, die nur am Karfreitag für das Heilige Grab gebraucht wurden, ein Auferstehungsbildwerk für den Ostertag, Fahnen, ein Rauchfaß, Lesepulte, Leuchter, ein Kerzenbehälter, eine Oblatenschachtel usw., also lauter bewegliche Dinge, von denen manche fast das ganze Jahr über nicht in die Kirche kamen. Und dort steht auf Bl. 37 zwischen sechs Altarleuchtern und zwei Leuchtern, die zum Heiligen Grab gehörten: *Item ein predig stul vnd ein schalawen dye man vmb den predig stul schlecht.* Das läßt doch mit Sicherheit darauf schließen, daß die Kanzel, solange in der

---

[1]) Nbg. St.-A. M IV 11, Bl. 12b, 42a u. ö.; auch M IV 12, Bl. 133 ff. *auff den heilthum stul geuallen, pey dem heilthum stul gefallen*; Bl. 135 *Item An sand Claren tag ist geuallen auff dye taffeln vnd heilthum stul*; Bl. 137 *an sand Maria Magdalena obent vnd tag ist geuallen auff dye schüsseln pey dem heilthum stul* ... usw.

[2]) Nbg. St.-A. M IV 12 zum Jahre 1474 *vnd es waß vngewitter*; 1475 *am Samstag vnd suntag der kirchweyhe zw mitten vasten da schneyetcz den ganczen tag ser vber vnd vber vnd geuiel nayr 17 ℔. 16 ₰* usw.

kleinen Kirche katholischer Gottesdienst stattfand und nur sehr selten gepredigt wurde, ein bewegliches Gerät war. Eine feste Kanzel scheint die Kirche, worauf ich noch zurückkomme, erst 1625 erhalten zu haben.

Die Festgottesdienste, besonders am sogenannten *Heiltum*, sind, wenn auch nur ein einziger Kaplan an der Marthakirche fest angestellt war, gar nicht arm und dürftig gewesen. Für das Karfreitagsamt ist stets die Beihilfe von vier Sängern nötig (Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 17); das gleiche auch zur Kirchweih (1456: M IV 10). Und in den Siebzigerjahren des 15. Jahrhunderts nimmt das Aufgebot zu den großen Festen immer zu; 1473 (M IV 20, Bl. 14 a) sind am Marthafest außer dem Kaplan ein Prediger, ein Kantor, 7 Priester und ein Ministrant nötig; 1474 (M IV 20, Bl. 18 a) gar außer allen übrigen 10 Priester; und die Teilnahme von 6, 7, 8, 9 Priestern wird immer wieder bezeugt. Nicht umsonst hat die Kirche noch 1552 so erstaunlich viele Meßgewänder, Chormäntel und Levitenröcke (M IV 22 zum 26. April 1552) bewahrt und im 15. Jahrhundert eine so stattliche Zahl von Meß- und Gebetbüchern (M IV 9, Bl. 27 f.) besessen. Für mindestens einen Teil dieser vielen Geistlichen muß es aber im Chorraum Sitzplätze gegeben haben. Und so kommen wir um die Annahme eines Chorgestühls mit daran befestigten Betpulten gar nicht herum und wissen nun wohl auch klar, wo die früher erwähnten *zway pancklach im kor* gehangen haben, nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach links und rechts über dem Gestühl unter den Fenstersimsen[1]).

Als nun die Reformation eingeführt und 1526 in der Marthakirche der Gottesdienst eingestellt wurde, da sind natürlich die Heiligentage nicht mehr gefeiert worden. Die Pfleger buchen seitdem keine Ausgaben für Kirchenfeste mehr, sondern nur noch die oft sehr erheblichen Spitalkosten. Der Kirche und Sakristei wird in den Rechnungen kaum noch gedacht. Die Räume verwahrlosten allmählich; und eines Tages stellte sich heraus, daß auch von den Gewändern, Tüchern und Geräten durch Diebstahl oder durch Zer-

---

[1]) Es ist mir ganz unerfindlich, wie M. Herrmann dieses ihm allerdings recht unbequeme Chorgestühl hinwegdisputieren und durch einen vereinzelten, an unmöglicher Stelle, ganz vorn am ersten linken Pfeiler des Chores stehenden Chorstuhl ersetzen will. In den Nürnberger Ratsprotokollen werden diese Stühle (im Plural!) ausdrücklich zum Jahre 1590 (Hampe N. 196, S. 253) erwähnt, wo man den Meistersingern sagen läßt, *da sie etwas in der kirchen an den stuelen oder altarn zerprechen, dasselbig wider machen zu lassen.*



fall der Gegenstände manches verschwunden war[1]). Natürlich wurden von Zeit zu Zeit die Dächer ausgebessert[2]). Ungefähr 1550 gab man die Kirche zu den Meistersingerspielen frei; das mag ihr auch nicht gut getan haben. Mehr aber schadete dem Bauwerk, daß man in jedem Jahr während der ganzen Charwoche Stroh in die Kirche schüttete und den Armen gestattete, dort zu übernachten[3]). Auf der Empore sammelte sich allerlei Gerümpel an (Nbg. St.-A. MIV7B, Bl. 387). Als man die Kirche im Jahre 1578 den Meistersingern zur Abhaltung ihrer Singschulen überließ, wurden dort zwar sechs Wochen hindurch Dachdecker- und Tüncher-Arbeiten ausgeführt (Nbg. St.-A. MIV 23, Bl. 100b, 101a), und auch sonst wurde, z. B. 1595, das Notwendigste instand gesetzt (Nbg. St.-A. MIV 24, Bl. 12b). Aber als die 42jährige Singschulzeit 1620 zu Ende ging, muß Kirche und Sakristei in bedauerlichem Zustand gewesen sein.

Da brachte das Jahr 1625, das Jahr, in dem Andreas Imhoff, der Dritte seines Namens, Pfleger von St. Martha wurde, Wandel. Von diesem Jahr an wurde (wie die Akten Nbg. St.-A. M IV 7B von Blatt 366 an zeigen) wieder Gottesdienst, Predigt und Kinderlehre[4]) in der Kirche gehalten; der nach meiner Meinung bewegliche alte *Predigstuhl* wurde ausgebessert und mit einer besonderen Sanduhr versehen, oder es wurde ein neuer unbeweglicher eingerichtet; die *bohr Kirche*, d. h. die Kirchenempore, wurde ausgeräumt und mit Tuch behängt; und so war die Marthakirche von da ab wieder ein Gotteshaus, das dann 1800 provisorisch, 1810 endgültig — nachdem Nürnberg 1806 bayrisch geworden war — der reformierten Gemeinde überwiesen wurde.

Die Marthakirche hatte im Mittelalter anfangs nur Eine Sakristei; sie befand sich an der Nordseite des Langhauses und war zweistöckig; die Lage und Anordnung war also derjenigen ähnlich, die noch jetzt an St. Sebald zu beobachten ist. Von diesem zweistöckigen Anbau war aber, wiederum ähnlich wie in St. Sebald, nur das Obergeschoß Sakristei, wie aus Nbg. St.-A. MIV 9, Bl. 42,

[1]) Im Jahre 1603 befanden sich „In der Sacristey" nur noch wertlose alte Leintücher und ein paar alte Hausgeräte (Nbg. St.-A., Marthaspitalamt N. 1).

[2]) 1531, 1533, 1557 u. ö. Nbg. St.-A. MIV21, Bl. 10b, 16a; MIV22, Bl. 143a.

[3]) Nbg. St.-A. MIV7A, Bl. 438a und noch an vielen Stellen.

[4]) In späteren Jahren hat man lange Zeit den Gottesdienst am Mittwoch und die sonntägliche Kinderlehre wechseln lassen zwischen den Kaplänen von St. Lorenz, dem Neuen Spital und St. Jacob.



hervorgeht: *Item in der oberen kammern jn der kirchen / der alt sagerer genant* . . .; das Erdgeschoß bestand aus drei Gewölben oder Kammern, die andern Zwecken dienten und von denen die dritte den Unterbau der Orgelnische bildete, sich *zu vndterst vntter der orgel.* befand (Nbg. St,-A. M IV 22 zum Jahr 1551).

Schon im 15. Jahrhundert erhielt aber die Kirche, wie Herrmann richtig aus den Akten erwiesen hat, eine kleine zweite, gotische Sakristei, die an die Südseite des Chores angrenzte, so daß nun längere Zeit in den Inventarien unterschieden wird zwischen dem alten und dem neuen Sagrer, der nach und nach der Sagrer schlechthin wird[1]). In der alten Sakristei wurden damals hauptsächlich die wertloseren Sachen, die größeren (wohl hölzernen) Leuchter, die Tücher und Decken, die Kleider für die Heiligenbilder verwahrt, in der neuen die Kostbarkeiten, Reliquien, Meßgewänder, Meßgeräte und Bücher. Allmählich setzte man wohl die alte Kammer im Obergeschoß des zweistöckigen Anbaues außer Gebrauch[2]). Aber darum brauchte man das Häuschen selbst noch nicht niederzureißen; es ist möglich, daß noch im Jahre 1798 eine Notiz[3]) sich auf das alte Gemäuer bezieht.

Im Jahre 1625, als die Neubelebung des Gottesdienstes einsetzte, scheint an der Sakristei nichts geändert worden zu sein. Außer der Gleichgültigkeit, daß dort ein Stuhl für den Hausmeister aufgestellt wurde, wird dieses Raumes und seines Inhalts in den Rechnungen nie gedacht. Aber im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde an der Stelle des gotischen Bauwerks eine Barocksakristei errichtet, die, wenn man einem Rundschreiben an die Mitglieder des Presbyteriums der Marthakirche vom 4. März 1909 (Pfarramtsakten in der Sakristei der Marthakirche) folgen darf, etwa halb so groß, wie die jetzige Sakristei war. Diese Barock-Sakristei, die rasch wieder verfiel, hat man dann möglichst in Stand

---

[1]) 1471: Nbg. St.-A. M IV 9, Bl. 37 *ym sagrer* . . ., *ym alten sagrer* . . .; 1513: Marthaspitalamt N. 1 *jm sagerer* . . ., *in der kammer in der kyrchenn*; 1515: M IV 14 *Im sagrer jn der kirchen, In der Camern jn der kyrchen*; 1516: *Im Sagerer, In dem andern Sagerer*; 1530: M IV 21, Bl. 1. 2 *In der kirchen jn der Ersten kamer alls man jn den gartten will gen, Im Saggerer* . . .

[2]) Nbg. St.-A., Marthaspitalamt N. 1, Inventarium von 1579: *Was verner in der grossen Cammern da man in den Garten gehet gewesen ist, hat der Spitalmeister in die Sacristei auch getragen.*

[3]) M 29: *Hinten neben der Emporkirche befindet sich eine neu erbaute Stube, welche aus einer Holzkammer errichtet worden, die aber wegen zu befürchtender Gefahr nicht als eine Stube gebrauchet werden kann.*

gehalten[1]), bis sie wegen ihres schlechten baulichen Zustandes 1910 durch die jetzt vorhandene ersetzt wurde.

* * *

So haben wir uns die Veränderungen, die mit der Marthakirche im Lauf der Zeiten vor sich gegangen sind, und die Zwecke, denen das kleine Gotteshaus zu dienen hatte, so genau vergegenwärtigt, wie es für unsre Zwecke nötig ist, und können nun die Frage aufwerfen, ob der Ort, den Max Herrmann für die Marthakirchen-Aufführungen in Anspruch nimmt, also der Chor der Kirche mit der angrenzenden Sakristei, tatsächlich „uns bis heute erhalten" ist (MH 1914, S. 6), bzw. ob ihn Herrmann richtig rekonstruiert hat. Da an dem Chor, abgesehen von Fensterverglasungen, Altar, Gestühl und Tünche nichts verändert worden ist und Herrmann selbst die Kanzel als eine Zutat jüngerer Zeit aus den Voraussetzungen für die Meistersingeraufführungen ausgeschaltet hat, so hat sich die Aufmerksamkeit nur auf die Sakristei zu richten.

Ich habe, unbekümmert um das genaue Größenverhältnis, auf das es für unsern Zweck nicht ankommt und das wir jedenfalls für die gotische Sakristei des 15./16. Jahrhunderts nicht mehr erschließen können, den Grundriß beider Räume auf die einfachste lineare Form gebracht.

Figur 1 stellt den ältesten Zustand dar, wie er im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert war: der Chor (Ch) liegt östlich des Langhauses (L); aber auf dem Platz X steht noch keine Sakristei. Ob aus dem Chor eine Tür direkt ins Freie geführt hat, wissen wir nicht. Solche Türen mögen selten sein, sie kommen aber doch vor. An berühmter Stelle, gleich neben Shakespeares Denkmal und Grab in Stratford-on-Avon, tritt man vom Chor der Trinity Church unmittelbar ins Freie. Und solche Beispiele gibt es, wenn auch in sehr kleiner Zahl, auch in Deutschland. Aber diese hypothetische Tür ist für uns ohne Belang; ich habe sie deshalb nicht eingezeichnet.

Figur 2 führt uns ins spätere 15. und ins 16. Jahrhundert. Der neue Sagrer ist östlich ans Langhaus, südlich an den Chor angebaut. Die einzige Tür, die wir für diese Sakristei — ob aus den Akten, wird sich noch zeigen — aber jedenfalls aus dem baulichen Zustand der Kirche in späteren Jahrhunderten erschließen

[1]) Nbg. St-A. M 29, Rechnungsjahre 1729/30 und 1731/32; 1769/70; 1775/76; 1779/80.



können, ist die 70—75 cm breite Tür a, die von der Sakristei in den Chor und zum Hochaltar führt.

Figur 3 zeigt den Zustand von heute, der aber auch wohl für die ehemalige Barock-Sakristei von Anfang an Geltung haben mag. Die einzige Tür (b) führt von der Sakristei ins Schiff der Kirche und jetzt unmittelbar an den Fuß der Kanzeltreppe.

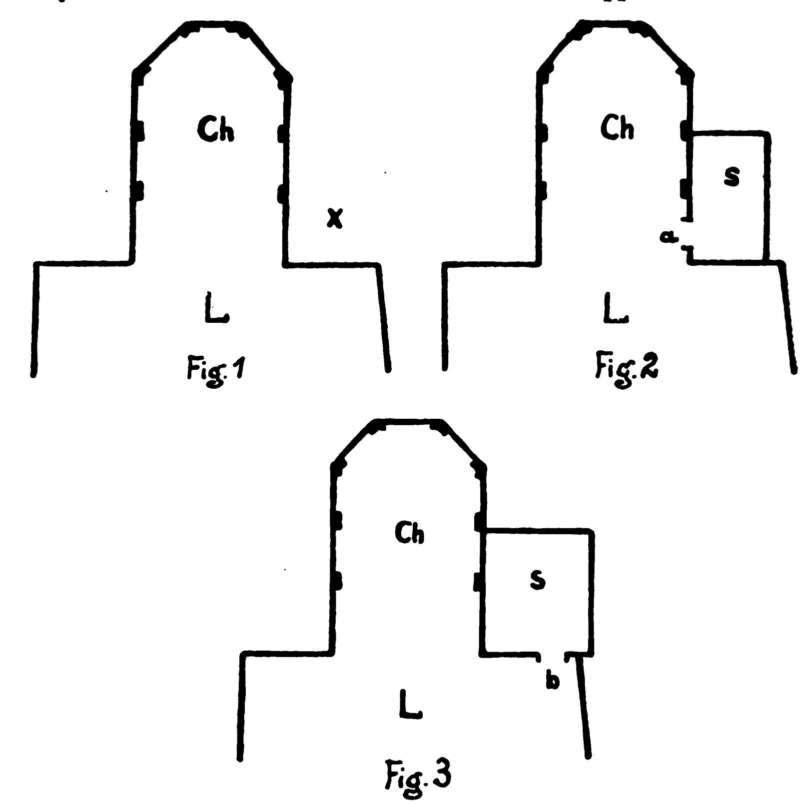


Fig. 1 Fig. 2 Fig. 3

Herrmann hat nun stillschweigend die Türen a und b, die des 15. und die des 19. Jahrhunderts, zusammenaddiert und seine Sakristei des 16. Jahrhunderts willkürlich mit zwei Türen ausgestattet. Nicht die leiseste Frage taucht ihm auf, ob das berechtigt sei. Ohne die doppeltürige Sakristei kann er aber seinen „Hürnen Sewfried“ nicht spielen. So müssen wir denn das Versäumte nachholen und sogar recht gründlich nach jener Berechtigung fragen.

Wie steht es, wenn an die Südseite des Chors einer Kirche eine Sakristei angebaut ist, mit dem Zugang zu diesem Raum?

Gibt es für die Lage der Tür oder der Türen feste Gewohnheiten und Regeln? Es wäre möglich, daß für verschiedene Länder oder Landschaften die Antwort verschieden ausfiele; und so wäre es natürlich am besten, man könnte ausschließlich Nürnberg und seine Umgebung ins Auge fassen. Leider aber versagt da das Material. Von den 'Kunstdenkmälern des (ehemaligen) Königreichs Bayern' ist gerade der Band, die Reihe von Heften, die Mittelfranken behandeln sollten, noch nicht erschienen. Aber Bauverständige und Kunsthistoriker geben mir die Versicherung, daß keine Fehler in die Betrachtung kommen, wenn ich mich an den 2. und 3. Band halte. Und hier ist das Ergebnis so gut wie eindeutig. Ich habe die Bände mit aller Sorgfalt durchgearbeitet; und mein Kollege Pinder, dem ich für seine Hilfe herzlich danke, wird mir gewiß gern bestätigen, mit welchem Zweifel an der Zuverlässigkeit meiner Beobachtungsgabe ich gerungen habe. Für das jetzige Ergebnis kann ich durchaus einstehen. Außer Betracht gelassen sind selbstverständlich alle Sakristeien, die zwar an der Südseite des Chores liegen, auch einen Eingang zum Chor haben, aber nur einen an die Kirche angeklebten Anbau bilden, der an keine Wand des Schiffes oder Langhauses anstößt, also zu diesem auch keinen Zugang haben kann.

Das Ergebnis ist dieses: Es gibt auf bayrischem Gebiet, soweit uns das bisher veröffentlichte Material belehrt, einige wenige in die Ecke zwischen Südwand des Chors und Ostwand des Langhauses eingefügte Sakristeien, die zwei Türen haben. Im ganzen finden sich acht Fälle. Daß diese acht Beispiele für uns aber nicht in Betracht kommen, weil sie keine Analogie zu der von Max Herrmann willkürlich angenommenen zweitürigen Sakristei der Marthakirche bieten, muß zunächst festgestellt werden.

Es handelt sich um folgende Kirchen:

1. die Stiftskirche in Aschaffenburg[1]) (KDB 3, 19, 38). Hier hat die Sakristei freilich zwei Türen; die eine führt in das westliche Chorquadrat, die andre aber nicht in das Langhaus, sondern in einen Vorraum, der östlich des Querschiffes liegt und seinerseits Türen a) nach dem Chor, b) ins Freie hat;

2. die Pfarrkirche in Karlstadt (KDB 3, 6, 86). Sie hatte schon im 13. bis 15. Jahrhundert die sogenannte alte Sakristei, südlich neben dem Langchor und östlich vom Querhaus. Heute hat diese Sakristei einen Zugang zum Chor und einen zum südlichen Querflügel, aber nicht zum Schiff der Kirche, Ob dieser

[1]) Ich zitiere die 'Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern' als KDB, mit Angabe von Band, Heft und Seitenzahl.



zweite Zugang überhaupt dem Mittelalter angehört, ist an sich ja gleichgültig. aber auch fraglich. Er scheint spätgotisch zu sein;

3. die Wallfahrtskirche in Eichelberg (KDB 2, 4, 72). Sie scheidet aus, weil sie erst 1697—1711 erbaut ist, also nichts für mittelalterliche Verhältnisse beweist. Außerdem ist sie eine Wallfahrtskirche, bei der eine besondere Tür zwischen Sakristei und Langhaus bisweilen erwünscht ist, weil von hier aus bei Prozessionen den Gläubigen gelegentlich Reliquien gezeigt werden;

4. die Kreuzkapelle in Eibelstatt (KDB 3, 1, 63). Die zweite Tür befindet sich in der äußersten südöstlichen Ecke des Querschiffes; überdies ist die Kirche erst 1657—1660 erbaut worden;

5. die Klosterkirche von Waldsassen (KDB 2, 14, 107), ein Barockbau von 1685—1704, eine Wallfahrtskirche, die allein im Langhaus acht Altäre hat. Hier weist die alte Sakristei, die also um 1700 erbaut ist, nur Eine Tür auf, die in den Langchor führt; erst die neue Sakristei aus dem 19. Jahrhundert hat zwei Türen, die durch das Untergeschoß eines nicht ausgeführten Barockturms einerseits in den Langchor, anderseits in den nördlichen Seitenraum neben der Vierungskuppel führen;

6. die Pfarr- und Wallfahrtskirche in Bettbrunn (KDB 2, 13, 28), deren Langhaus erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erbaut ist. Die Sakristei, südlich neben dem spätgotischen Chor, stammt aus der Zeit des Langhauses (ihre nördliche Innenwand ist daher die ursprüngliche südliche Außenwand des Chors). Der Eingang nach dem Chor wird von der früher hier befindlich gewesenen spätgotischen Sakristei stammen. Der Eingang von der Langhausseite her ist neu; er führt gradeaus von der Sakristei zu einem Seitenaltar des Langhauses, der neben dem Hauptkuppelraum steht;

7. die Pfarrkirche in Kastl (KDB 2, 10, 32), in der die Sakristei ein Anbau des 17. Jahrhunderts ist (vgl. S. 37);

8. die Kirche in Gnötzheim (KDB 3, 2, 121), deren Sakristei modern ist.

Man sieht: keine der acht Kirchen kommt für uns in Frage, keine ist zum Beweis dafür heranzuziehen, daß es am Ausgang des Mittelalters bräuchlich gewesen sei, einer an die Südseite des Chors und an das Langhaus grenzenden Sakristei zwei Türen, eine nach dem Chor und eine nach dem Schiff der Kirche führende, zu geben. Es wäre ja auch innerlich sinnlos gewesen, weil durch Verdoppelung des Zugangs die Diebstahlsgefahr, die überall — nach Ausweis der Akten auch bei der Nürnberger Marthakirche — groß war, zugenommen hätte, die Sakristei aber meist der Aufbewahrungsort der höchsten Kostbarkeiten, ein thesaurarium, eine Treskammer, war. Das Übliche ist vielmehr gewesen, daß eine so gelegene Sakristei nur eine einzige Tür, und zwar nach dem Chor hin, hatte.[1]) Das Beweismaterial ist erdrückend groß; wenn ich nur

[1]) Nur ganz selten kommt es vor, daß diese einzige Tür in älterer Zeit nicht in den Chorraum, sondern in das Langhaus führt. Im ganzen bayrischen Gebiet weiß ich nur Ein einwandfreies Beispiel zu nennen, St. Burkard in Würz-



aus Band 2 und 3 der 'Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern' die Kirchen namhaft mache, deren Grundrisse mitgeteilt sind, so komme ich schon auf 96 Nummern. Ich stelle sie in der Anmerkung zusammen; sie beweisen, daß vom Mittelalter an, diesmal sogar bis in die Neuzeit hinein, in katholischen Kirchen der Regel nach die einzige Tür von einer neben dem Chor gelegenen Sakristei unmittelbar in den Chorraum führt, als kürzester Weg des Priesters zum Hochaltar. [1])

Damit erweist sich Herrmanns Erschließung dieser überall sich findenden Tür für die Marthakirche (MH 1914, S. 55) gar nicht als eine so kühne Hypothese, sondern für den Kenner fast als eine Selbstverständlichkeit; es wäre verwunderlich gewesen, wenn diese Tür gefehlt hätte oder durch eine andre ersetzt gewesen wäre. Falsch ist nur eben bei Herrmann, wie noch zu erweisen sein wird, daß die Sakristei der Marthakirche im 16. Jahrhundert zwei Türen gehabt hat; und in dem MH 1914, S. 55 zitierten Brief des Oberbaurats Weber vom 16. Juli 1902 durfte es nicht heißen: „Die Sakristei hatte früher einen zweiten Eingang“, sondern „Die

---

burg (KDB 3, 12, 144) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Denn die Abteikirche in Amorbach (KDB 3, 18, 30) ist ein Neubau des 18. Jahrhunderts, und in der Kirche von Prüfening (KDB 2, 20, 168) ist die Sakristei der südliche Teil des umgebauten südlichen Querschiffflügels und gehört gar nicht in den eigentlichen Plan.

[1]) KDB 2, 1, 48. 52 (Fronau, Heilbrünnl); 2, 2, 18. 27. 37. 59 (Katzdorf, Neunburg vorm Wald, Penting); 2, 3. 10 (Ast); 2, 4, 30. 87. 99. 140. 144. 178. 182. 219 (Beratzhausen, Habsberg, Hemau, Kittensee, Klapfenberg, Oberpfraundorf, Oberweiling, Velburg); 2, 6, 50 (Chammünster); 2, 7, 60 (Schönsee); 2, 9, 114. 128 (St. Quirin, Weiden); 2, 11, 18. 42. 155 (Auerbach, Eschenbach, Troschenreuth); 2, 12, 29. 145 (Borching, Simbach); 2, 13, 58 (Forchheim); 2, 14, 72 (Tirschenreuth); 2. 15, 14. 47. 73. 129 (Ammerthal, Ensdorf, Hahnbach, Vilseck); 2, 16, 29 (Amberg); 2, 17, 35. 283 (Neumarkt, Trautmannshofen); 2, 18, 68. 82. 141 (Perschen?, Pfreimd, Willhofen); 2, 19, 82 (Sulzbach); 2, 20, 83. 90. 104. 144. 279. 290 (Graßlfing, Hainbacker, Irlbach, Pettendorf, Tegernheim, Wenzenbach); 2, 21, 109. 179 (Mötzing, Wörth); 3, 1, 13. 55. 83. 135. 161 (Aub, Eibelstadt, Frickenhausen, Ochsenfurt); 3, 2, 19. 79. 87. 138 (Kitzingen, vgl. S. 23, Dettelbach, Hohenfeld); 3, 3, 40. 108 (Heidingsfeld, Randersacker); 3, 4, 43. 185 (Haßfurt, Zeil); 3, 5, 48 (Friesenhausen); 3, 6, 53. 68. 76. 143 (Buchold, Fährbrück, Gauaschach, Retzbach); 3, 8, 15. 61. 98. 171. 182. 246 (Altenschönbach, Dimbach, Gerolzhofen, Obereisenheim, Prichsenstadt, Volkach); 3, 9, 14 (Lohr); 3, 10, 184 (Münnerstadt); 3, 12, 28. 202. 253 (Würzburg, Stift Haug); 3, 13, 22. 54. 81. 117 (Breitensee, Irmelshausen, Königshofen, Saal an der Saale); 3, 14, 33. 58 (Diebach, Hammelburg); 3, 15, 11. 24. 48. 67. 94. 169 (Altenstein, Baunach, Ebern, Gerach, Pfarrweisach); 3, 16, 48. 65 (Hörstein, Kälberau); 3, 17, 100 (Eckartshausen); 3, 18, 16 (Amorbach); 3, 19, 155 (Aschaffenburg); 3, 20, 85 (Gemünden); 3, 21, 57 (Mellrichstadt); 3, 22, 24. 42. 152 (Bischofsheim, Brendlorenzen, Salz).

Sakristei hatte früher einen andern Eingang als heute" (nämlich, wie üblich, unmittelbar zum Altarraum der Kirche). Als ich meine Ansicht, Herrmanns Hauptfehler liege in der Annahme zweier gleichzeitig vorhanden gewesener Sakristeitüren in St. Martha, einem der umfassendsten Kenner des bayrischen Kirchenbauwesens, Herrn Prof. Georg Hager in München, zur Begutachtung vorlegte, schrieb er mir: „Sie haben ganz recht, wenn Sie annehmen, daß in diesem speziellen Falle wie gewöhnlich ursprünglich die Sakristei nur einen Ausgang nach dem Chor hatte. Der Ausgang nach dem Schiff mußs päter ausgebrochen sein, vielleicht erst im 19. Jahrhundert."

Bis jetzt — das weiß ich — habe ich nur von der großen Wahrscheinlichkeit gesprochen, daß die jüngere Sakristei der Marthakirche nur eine, nicht zwei Türen gehabt habe. Den Beweis werde ich nicht schuldig bleiben.

Ich habe schon in einem früheren Abschnitt festgestellt, daß nach Ausweis aller Inventarien die Reliquien und kirchlichen Geräte in der Sakristei aufbewahrt wurden. Um diese Tatsache, die eigentlich selbstverständlich ist, zu beweisen, sei angeführt, daß z. B. im Nbg. St.-A., Marthaspitalamt Nr. 1 unter der Gesamtüberschrift *Item jm sagerer* aufgezählt werden:

1 vergultz heyltum trüchlein
1 hultzes versylbertz serglein dar jnnen heyltumb
heyltum taffel dar auff gemalt ist sant lazarus vnd sant martha usw.

Nun lautet aus dem Jahre 1456, in einer Verordnung über die Kirchenfeste, die in St. Martha zu feiern sind, die Anweisung für den Kirchweihtag: *Item es sol der pfleger ein tisch auff machen pey der tür zu dem heiltum vnd sol dem vnder pfleger sagen daz er dij kirchen ker vnd ein new gewaschen hantzweheln in dem sagrer hab vnd dij pancklach im kor auf mach vnd dij altar vnd dij pild bestewb.* Das heißt also: wenn der uns schon bekannte Heiltumstuhl zu dem hohen Fest hergerichtet wird, so soll es geschehen *pey der tür* der Sakristei. Es gab also nur eine einzige Tür zu diesem Raum, sonst hätte, wenn mehrere dagewesen wären, eine Unterscheidung gemacht, die eine Tür genauer bezeichnet werden müssen. Diese Notiz *pey der tür* ist auch nicht etwa ein Fehler. Vielmehr für den St. Martha-Tag (Bl. 5a) heißt es ganz entsprechend: *Item es sol der pfleger gras bestellen in dij kirchen zu ströwen. Item es sol der pfleger einen tisch berayten pey der tür zu dem heiltum.* Auch hier wird die einzige Tür als das Selbstverständliche angenommen, weil es eben nur diese eine gab.

Eine ebenso klare Sprache führt das schon öfter zitierte Urkundenbuch und Inventarium des Pflegers Hans Volckmair aus dem Jahre 1471. Dort heißt es auf Bl. 32: *Item ein rotter parchat, ist auff gedruckt. Darauß hat man zway stuck gemacht das ein hanckt man vntter daß crucifixe das ander über des Sagrers tür oder auff die ander saytten.* Das heißt: man hat ein langes Stück roten Barchent gehabt, das man ungeteilt nicht zu verwenden wußte. Da hat man es in zwei, vielleicht ungleiche, Stücke zerschnitten. Das eine hat man *vntter daß crucifixe* gehängt, d. h. man hat es oberhalb des Hauptaltars unter dem Schnitzwerk befestigt, das sich auf dem Schwibbogen befand, von dem es entweder bis auf den Boden herabreichte oder wie eine Standarte herunterhing und jedenfalls die Aufmerksamkeit noch mehr auf dieses an und für sich schon auffällige Bildwerk lenkte. Aus dem andern Teil aber hatte man einen Vorhang *über des Sagrers tür* gemacht, d. h. man hatte die gewiß etwas kahle Tür a in Abb. 2 farbig verhängt und nur, wenn diese Portiere dem in der Sakristei eingekleideten Priester auf seinem Weg zum Altar lästig war oder aus sonst einem Grunde das Stück Stoff *auff die ander saytten*, d. h. an die gegenüberliegende Wand des Chors befestigt; denn wenn das Chorgestühl, dessen Vorhandensein nach dem früher Gesagten unzweifelhaft ist, nicht unsymmetrisch sein sollte, konnte es auch an der der Tür a entgegengesetzten Seite nach vorn nur etwa bis zu dem profilierten Wandpfeiler reichen, der das zweite Joch des Chorraums trägt. Unter dem vorderen Fenster, der Tür a gegenüber, war also eine kahle Wand, für die gegebenenfalls der rote Stoff als Schmuck bestimmt war. Auch hier beweist alles das Vorhandensein nur einer Sakristeitür. Wenn es zwei gegeben hätte, so würde man wohl die beiden Barchentstücke als zwei Türvorhänge verwendet haben, wie denn aus den Inventarien hervorgeht, daß man paarig vorhandene Decken und Tücher gern zu gleichem Zweck bestimmte. Es gab aber nur *des Sagrers tür*, d. h., wie das überall das Gebräuchliche war, nur eine einzige Tür an der gotischen Sakristei. Und so sind die Verhältnisse auch geblieben; denn als man zu St. Martha im 16. Jahrhundert keinen Gottesdienst mehr hielt, hatte man auch keinen Grund, die Sakristei umzubauen oder ihr noch einen zweiten Zugang zu schaffen.

Demnach lagen für die Meistersinger die Dinge so: hat ihnen der Pfleger oder der Spitalmeister, als sie die kleine Kirche zum Spielhaus erhielten, die Sakristei, in der um die Mitte des 16. Jahr-

hunderts noch viele Kostbarkeiten lagen und hingen, überhaupt aufgeschlossen, was man nicht ohne weiteres glauben muß, dann konnten sie wohl durch die Tür a hinein, mußten aber auch durch dieselbe Tür a wieder heraus. Es gab nach Ausweis der Akten nur die eine Tür.

Und eintürig ist die winzige Sakristei der kleinen Kirche auch in Zukunft geblieben. Verlegt hat man die Tür (ich vermute, selbst gegen eine Autorität wie Prof. Hager, schon im 17. Jahrhundert), verdoppelt nicht. Ein Inventarium von 1732 (Nbg. St.-A. Marthaspitalamt N. 1) spricht auf S. 2 von einer im Jahre 1729 vollzogenen Kirchenreparatur und verzeichnet S. 3: *Ein neuer gewürkter Fürhang, so vor der Sacristey-Thür befindlich ist.*[1]) Diese (immer wieder einzige) Tür selbst stammte auch aus dem Jahre 1729/30: *Ferner dem Schlosser, die neue Thür an ersterwehnter Sacristey zu beschlagen, auf Abzug deß alten vor 2 fl. angenommenen Beschlags, annoch bezahlt 3 Gulden 15 Kr.* Auch da handelt es sich nur um die einzige Tür zur Sakristei; sie war morsch geworden, also im Jahre 1729 gewiß schon alt; sie wurde durch eine neue ersetzt, die auch beschlagen wurde, wobei der Schlosser den Beschlag der alten Tür als Alteisen in Gegenrechnung nahm. — Auch 1769/70 ist es nicht anders; es heißt in den Akten (M 29): *Für einen neuen Vorhang für die Sacristey 8 Gulden 57 Kr. 2 ₰.* Also wieder ein einziger Vorhang, eine einzige Tür; es bleibt durch alle Jahrhunderte, vom fünfzehnten bis zum zwanzigsten, das Gleiche.

* * *

So nehme ich nun für alle Zeiten von dieser Meistersinger-Bühnen-Erörterung Abschied, weil ich noch andre Dinge zu tun habe. Wer an der eintürigen Sakristei, die ja gäng und gäbe war, nun noch zweifelt, dem ist nicht zu helfen. Wenn der Rat von Nürnberg die Meistersinger warnte, an dem Kunstbesitz und sonstigen Eigentum der Kirche ja nichts zu verderben, so dürfte er ihnen kaum die kleine Sakristei haben aufschließen lassen, die ja noch gefüllt war mit altem kirchlichen Zubehör. Geschah das aber doch, so war der Raum für die Meister eine Mausefalle; sie

---

[1]) Das wird derselbe Vorhang sein, für den M 29 im Verwaltungsjahr 1729/30 (es begann stets zu Walpurgis) berechnet wird: *Für einen neuen Vorhang an der Sacristey wurde ausgelegt 5 Gulden 50 Kr.* und dessen Vorhandensein im nächsten Jahr wieder festgestellt wird: *Ein neuer gewürkter Fürhang, so vor der Sacristey-Thür befindlich ist.*

konnten hinein, aber durch keine zweite Tür wieder hinaus. Keine bauliche Hypothese[1]) kann gegen die klare Sprache der Akten aufkommen, wie kein Schweigen der Akten Bedeutung hätte, wenn etwa — was nicht Fall ist — eine unwiderlegliche, eindeutige bauliche Anschauung vor Augen stünde. Nur mit Hilfe einer zweitürigen Sakristei, die es nie gegeben hat, könnte aber der 'Hürnen Sewfrid' so wie es Herrmann will aufgeführt werden.

So wäre es denn für mich wohlfeil, am Schluß zu sagen, es sei nun ganz gleichgültig, ob auf einer Bühne, die es nie hat geben können, die Leute „eingehn" oder „kommen", der Herold stehn bleibt oder weggeht u. dgl. m. Mit so einem billigen Wort möchte ich nicht schließen, sondern mit einem Dank. Ich habe aus der Erörterung viel gelernt. In unsrer Wissenschaft ist es an manchen Stellen unregsam, oder Dinge werden vorgetragen, für die es weder Beweis noch Widerlegung gibt. An dieser winzigen Stelle war einmal Debatte, Leben. So haben mir wenigstens wertvolle Kollegen gesagt.

---

[1]) Eine solche Hypothese, eine Möglichkeit, die mir der allzeit gütige und hilfreiche Prof. Otto Schulz in Nürnberg mitgeteilt hat, ist die, daß die Tür b (Abb. 3), wann immer sie auch nach ihren baulichen Kennzeichen ausgebrochen und eingesetzt ist, ursprünglich aus dem Schiff neben der früher viel kleiner gewesenen Sakristei ins Freie geführt habe. Denn die Tür, die jetzt, vom Schiff aus gesehen, nach außen schlägt, schlug (nach der Profilierung zu schließen) früher vermutlich nach innen, was auf eine Haustür, nicht eine Tür im Innern des Hauses deuten würde.



Renaissance und Reformation.

Von Fritz Strich (München).

Wer im Geiste den jungen Luther auf seiner Reise nach Rom begleitet, wird mit größter Spannung auf den Eindruck warten, den er von dieser Stadt empfing, wo damals Raffael und Michelangelo die Säle und Kapellen des Vatikans schmückten. Luther im Rom der Renaissance, vom Geist des neu erwachten Altertums umweht, vom Glanze einer neuen weltlichen Schönheit getroffen: ein Bild von welthistorischer, unermeßlicher Perspektive.

Er ging mit blinden Augen an dieser Welt der Renaissance vorüber. Kein Wort über Michelangelo und Raffael kam über seine Lippen. Auch der Zauber der italienischen Landschaft öffnete sie nicht. Die Ruinen der Antike, die damals alle Geister Italiens entzündeten, veranlaßten nur einmal dies Wort von ihm: daß sie Zeugen von Gottes Zorn und Rache ob der heidnischen Welt seien. Man wird in seinen Schriften und Briefen vergeblich nach einer Spur von Eindruck suchen, den er von italienischer Renaissance, Kunst und Natur empfangen hätte. Sein Geist war anderen Dingen zugewendet. Auch dieses weiß man nicht einmal, ob ihm jene Verbildlichung göttlicher Dinge damals ein Greuel dünkte. Sicher ist nur dieses, daß er nichts als Schweigen dafür hatte.

Darf man aber, wie Dilthey[1]) einmal tut, schon darum von ihm sagen, daß kein Schimmer von Kunst in seiner Seele gewesen sei? Es ist fast unbegreiflich, wie man dies von einem Manne sagen konnte, der in Musik die Sprache Gottes zu hören meinte, dem

---

[1]) W. Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert, Arch. f. Gesch. d. Philos. IV f., 1891 f. (jetzt Gesammelte Schriften Bd. II). Die später zitierte Abhandlung von Ernst Troeltsch, Renaissance und Reformation, steht in Sybels Histor. Zeitschr. Bd. 110 (1913).

jedes Wort, das er sprach und schrieb, aus der Quelle dichterischen Schöpfertums kam und der die Kirchenlieder schuf. Niemand in jener Zeit war mehr als Luther Künstler. Es war ja auch nicht seine Meinung, „daß durchs Evangelium sollten alle Künst zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etzliche Abergeistliche fürgeben. Sondern ich wöllt alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat." Aber er, der in deutscher Sprache das anschaulichste Bild zu prägen wußte, hatte für die bildende Kunst gar keinen Blick und keine Liebe. Er protestierte gewiß gegen den Bildersturm, der sich als natürlichste Folge seiner reformatorischen Bewegung erhob. Aber er tat es nicht aus einem ästhetischen Mitleid mit den schönen Bildern, oder weil er in den Bildern auf den Altären, wie doch in den Tönen der Musik, die Sprache Gottes erkannte, sondern darum, weil ihm Bilder zu belanglos, zu wenig schädlich und gefährlich dünkten, um solche Feindschaft zu rechtfertigen. Wenn keine Bilder wären, die Welt, so meinte er, wäre darum um nichts christlicher. Er warf seinen bilderstürmenden Jüngern vor, daß sie am falschen Ende zu reformieren begannen. Denn es komme ja nicht auf die äußeren Werke, sondern auf den Glauben an. Bilder helfen gewiß dem Glauben nicht, aber sie schaden ihm auch nicht. Er war den Bildern gewiß nicht hold. Aber er wollte den Glauben so reinigen und stärken, daß er keines Bildes mehr bedarf. So wenig wie man die Sterne vom Firmamente reißen brauche, weil man sie einmal als Götter anbetete, so wenig brauche man die Bilder von den Altären reißen. Wenn sie nicht im Herzen wohnen, so tun sie den Augen keinen Schaden, und also reiße man sie nur aus den Herzen und nicht aus den Augen. — Dies war Luthers Stellung zur bildenden Kunst: nicht Feindschaft, aber völlige Gleichgültigkeit. Er hätte nie von der Musik und von der Dichtung solche Worte sprechen können. Sprache und Musik und ihre Einheit im Gesang: dies dünkte ihm Hebel der Religion zu sein. Ist aber aus solchem Verhältnis zur bildenden Kunst, in der die Renaissance zu ihrer repräsentativsten Erscheinung kam, und aus Luthers Schweigen vor den Wundern Italiens schon ein Gegensatz von Renaissance und Reformation abzulesen?

Die Frage, wie sich diese gleichzeitig nebeneinander sich bewegenden Strömungen der Geistesgeschichte zueinander verhalten, ob sie nur Spaltungen eines Geistes, Früchte eines Samens waren oder nur in der Beziehung der Polarität zueinander stehen, hat die Wissen-

schaft schon längst beschäftigt und ist noch heute nicht eindeutig beantwortet. Der Vergleich liegt ja auch zu nahe und seine Bedeutsamkeit ist zu offensichtlich, als daß er nicht zu den lockendsten Problemen der Geistesgeschichte gehören müßte. Wiedergeburt der Antike und Wiedergeburt des Christentums zu gleicher Zeit. Zwei Mächte, die sich einst bekämpft, dann abgelöst hatten, im sechzehnten Jahrhundert nebeneinander und beide mit der einen Front gegen die katholische Kirche: ein seltsames und fesselndes Schauspiel, das um so mehr nach Deutung verlangt, weil es sich in der deutschen Geistesgeschichte immer wiederholt. Denn immer erwuchs hier die Wiedergeburt der Antike aus protestantischem Boden und stand im Gegensatz zum römischen Katholizismus, und immer war hier die Abwendung von der Antike auch eine Rückkehr zur katholischen Kirche. Lessing, Goethe, Schiller, die Erwecker des antiken Geistes, sind nur als Protestanten denkbar. Die Romantiker, die den antiken Geist vom Throne stürzten, kehrten in den Schoß der katholischen Kirche zurück. Die Überwindung der katholisierenden Romantik durch das junge Deutschland war gleichzeitig eine protestantische Bewegung wie das Bekenntnis zu einem neuen Griechentum. Die Kunst der Gegenreformation war das Barock und nicht die Renaissance. Dies ist schon darum ein so auffallendes Phänomen, weil man zunächst geneigt ist, gerade in der schönen, plastischen Leiblichkeit des Katholizismus, in seiner ästhetischen Versinnlichung aller göttlichen Dinge durch Kult und Kunst die Bewahrung der Antike zu erkennen, und in der kunstlosen Geistigkeit und formlosen Innerlichkeit des Protestantismus die völlige Abkehr von ihr. So etwa hat Nietzsche — selbst übrigens Prophet der Renaissance und Protestant! — in Luther den Vernichter der Renaissance bekämpft. Er war für ihn der deutsche Bauer, ja der Rüpel, der alle ästhetischen Werte der italienischen Renaissance, ihre vornehme Rangordnung und Etikette, ihre schöne Form und Leiblichkeit zertrampelte. Die deutsche Reformation habe die Welt um allen unermeßlichen Gewinn der Renaissance gebracht: Demokratische Gleichheit und lebensfeindliche Moralität haben eine aristokratische Kultur und ihren triumphierenden Lebenswillen gebrochen. Nordisches Barbarentum zertrat die Früchte eines südlichen Himmels.

Ein anderer, den das Problem von Renaissance und Reformation beschäftigte, Ernst Troeltsch, hob ebenfalls den Gegensatz der beiden Strömungen hervor. Hier habe sich antiker und christlicher Geist einmal rein und deutlich voneinander gesondert. Dort in

der Renaissance die Entfesselung der Individualität und die Botschaft von der autoritätslosen Selbstbestimmung des Subjekts, hier in der Reformation aber gerade die Verpflichtung auf eine autoritative Norm: das heilige Wort Gottes in der Bibel. Dort Weltlichkeit und Lebenslust. Hier aber Askese und nur die weltliche Betätigung einer weltfreien Liebesgesinnung. Dort Bildung der Persönlichkeit, hier aber eine soziologische Auswirkung. —

Wenn man nun zunächst die äußeren Beziehungen zu Rate zieht, welche zwischen der das Altertum weckenden Strömung, dem Humanismus, und der das Christentum weckenden, der Reformation bestanden, so wird man hier mehr Bündnis als Feindschaft finden, so lange wenigstens die beiden Bewegungen in ihrer Blüte standen. Auch Luthers Stellung zur Antike läßt keinen Gegensatz erkennen. Daß er, der so fanatisch von der Forderung der Gegenwart und seiner reformatorischen Sendung erfüllt war, nicht dem ästhetischen Genuß, dem Studium und der Betrachtung der Antike hingegeben war, das wird auch den nicht wunder nehmen, der, wie Ricarda Huch es tut, Luther für die antikste Natur seiner Zeit zu halten geneigt ist. Sein Interesse für das Altertum als eine entschwundene und historische Größe war freilich gering. Aber er wollte die Antike zu dem Zweck des neuen Lebens nutzen, das er erwecken wollte Er empfahl Studium und Aufführung der römischen Komödien und bearbeitete selbst die Fabeln des Aesop zur Erweckung des neuen Geistes. Man wird gewiß kein Wort in seinen Schriften und Briefen finden, welches von einer Entzündung durch antike Schönheit, Größe und Menschlichkeit zeugen könnte. Aber es wäre ganz ebenso verfehlt, daraus einen Gegensatz zur Antike zu konstruieren, wie aus seinem Verhältnis zur bildenden Kunst der Renaissance einen Gegensatz zur Renaissance überhaupt. Seine Sendung war für die Religion; und was ihr nicht helfen konnte, interessierte ihn wenig. Er selbst aber empfand seinen Kampf gegen die römische Kirche als eine unmittelbare Fortsetzung jenes Kampfes, welchen die Humanisten zu Reuchlins Hilfe damals gegen die Dunkelmänner führten, und seine eigenen Briefe traten mit Entschiedenheit für Reuchlin ein.

Es war ja auch der Humanismus, von dessen Seite ihn schon in seiner Erfurter Studienzeit ein erster Hauch protestierenden Geistes anwehte, als er dort auf der Hochburg des Humanismus, wo Mutianus Rufus seine erlesensten Geister um sich sammelte, die Vorlesung des Hieronymus Emser über Reuchlins Komödie, den

'Sergius' hörte, welche eine humanistische Verspottung römischer Reliquienverehrung war. Der Humanismus schenkte ihm dann seine treuesten Bundesgenossen: Hutten und Melanchthon.

Die humanistische Bewegung ihrerseits stand gleich in ihrem Anfang, wie man nicht nur aus Reuchlins Komödie sehen kann, in Kampfstellung gegen die römische Kirche. Humanisten sprangen Reuchlin zur Seite, als er von den Kölnern verfolgt wurde, verteidigten ihn mit den scharfen und glänzenden Waffen humanistischer Bildung und griffen selbst die scholastische Form, als eine Entstellung der Antike, und die Entstellungen des reinen Christentums durch die römische Kirche an. Humanistische Formen, Komödie, Brief, Gespräch, blieben weiterhin die glänzendsten Gefäße des protestantischen Geistes. Von Erasmus aber sagte seine eigene Zeit schon, daß er, besonders mit seinem 'Lob der Narrheit', das Ei gelegt habe, welches die Reformatoren, Luther und Zwingli, nur auszubrüten brauchten.

Dies 'Lob der Narrheit' war eine der ersten Dichtungen von jener dann so häufigen Art der Narrendichtung, welche den Menschen vor einen neuen Richterstuhl forderte und mit einem neuen Maße zu messen versuchte. Das Maß hieß nicht mehr Heiligkeit, sondern Vernunft, und also wurde hier nicht die Sünde, sondern die Narrheit gegeißelt, und die Welt galt nicht mehr als die Teufelswohnung, sondern als ein Narrenhaus. Man wollte denn auch nicht mehr mit der Drohung von Hölle und jüngstem Gericht, sondern mit dem Hinweis auf die Menschenwürde heilen und verbessern. Von allen Ständen aber, die solcher Musterung und Messung unterworfen wurden, Juristen, Philologen, Medizinern, Kaufleuten, Theologen, hatte die Geistlichkeit vor diesem humanistischen Dichtertum und Richtertum eines Sebastian Brand und Erasmus den schwersten Stand. Ein neues Bild des Menschen hatte sich gestaltet und zog eine neue Kunst und Dichtung, Philosophie und Religiosität nach sich. Es war das Bild eines ganz reinen, wesenhaften, natürlichen Menschentums, das Urbild des Menschen gleichsam, wie es noch unentstellt von der Geschichte aus der Hand seines Schöpfers kam. Es galt die Wiedergeburt und Wiederformung, die Renaissance und Reformation dieses ursprünglichen Bildes, und die Gründung der menschlichen Kultur in allen ihren Teilen auf diese ewig menschliche Natur. Der Mensch empfing eine neue, höchste Wertung: die Menschenwürde. Er galt als Maß der Welt und Gipfel ihrer Vollendung. Denn Gott hat in ihm das Licht der Vernunft ent-

zündet, damit er alles Dunkel in dieser Welt zerstreue. Das Maß der Wahrheit, des Rechtes, der Sitte und der schönen Form: es ist in ihm. Er braucht sich nur auf seine Menschlichkeit besinnen und nach dem ihm eingeborenen Maße seine Welt gestalten, und es muß eine Welt der Wahrheit, Gerechtigkeit und Schönheit werden. Er hat die Freiheit des Willens, kann nach eigenem Ermessen fallen oder steigen. Dies macht seine Würde aus. Weil diese neue Botschaft und Gesinnung auf den reinen Menschen ging, darum nannte sie sich Humanismus. Man ging also auf die Quelle der menschlichen Natur und damit auch der menschlichen Kultur zurück und suchte sie von aller Entformung zu reinigen und auf ihre menschlichste Form zu bringen. So kam dies sonst so ganz der lebendigen Gegenwart hingegebene Jahrhundert dazu, sich so tief in das Studium der Geschichte zu versenken. Auf diesem Weg zur Quelle kam man zur Antike. Es war nicht so, daß die Erweckung der Antike das neue Menschenbild gezeitigt hätte. Das neue Menschenbild vielmehr öffnete das Auge für die Größe der Antike. Man suchte, sammelte und reinigte die Reste des Altertums, weil man hier die einstige Verwirklichung des neu geschauten Menschen fand.

Aber man fand sie nicht nur in der Antike. Es ist für das Verhältnis von Renaissance und Reformation von entscheidender Bedeutung, daß vor den Augen des Humanismus die Grenze zwischen Altertum und Christentum nicht mehr bestand. Wenn man nur beides, Antike und Christentum, an seiner Quelle aufsucht, wo es in noch ungetrübter Reinheit fließt, dann besteht kein wesenhafter Unterschied mehr dazwischen. Wenn das Altertum von seiner scholastischen Entstellung und das Christentum von seiner römischen Entstellung gereinigt ist, so leuchtet hier wie dort die eine, reine Menschenform hervor. Man wird überall bei den Humanisten und besonders in dem grundlegenden 'Handbuch des christlichen Streiters' von Erasmus diese Lehre finden, daß die Wahrheit und auch die wahre Religion nicht Eigentum eines Volkes und einer Zeit gewesen sei. Sokrates, Plato, Seneka haben sie ebenso besessen wie Moses und Christus. Denn wahre Religion sei Religion des reinen Menschentums. Die Christuslehre sei die Botschaft eines lauteren Menschenwandels und darum die ewig gültige und auch in der Antike schon gültige Religion. Darum also drangen die Humanisten ebenso auf eine klare Anschauung der Antike wie schon vor Luthers Reformation auf Herstellung eines reinen, biblischen

Christentums. Darum sorgten sie ebenso für die philologisch-kritische Säuberung der antiken Texte wie für eine solche des alten und neuen Testamentes. Ohne die kritische Ausgabe des alten Testamentes durch Reuchlin und die des neuen durch Erasmus hätte Luther sein eigenes Werk wohl kaum vollbringen können. So ging die Renaissance des Altertums mit der Reformation des Christentums Hand in Hand.

Gewiß aber haben sich so manche Humanisten im Lauf der weiteren Entwicklung von der Sache der Reformation losgesagt, nachdem sie sich zuerst freudig zu ihr bekannt hatten, und es kann nicht geleugnet werden, daß zwischen Humanismus und Reformation allmählich ein Zwiespalt, ja Feindschaft entstand. Es ist ein tragisches Schauspiel. Am weitesten entfernte sich Erasmus von der lutherischen Sache, und so weit ging die Entfremdung, daß es aus diesem Grunde zu den heftigsten Schmähschriften zwischen Erasmus und Hutten kam und Erasmus den einstigen Freund von seiner Türe wies. Aber auch Pirkheimer, Eoban Hesse und andere Humanisten noch sagten sich von Luther los.

Es gibt Grund genug, um dieses zu verstehen. Eine Natur wie Erasmus war allzusehr auf die ästhetische Beschauung der Welt und allen Lebens eingestellt, um nicht von der ungeheuern Willensspannung der reformatorischen Bewegung geängstigt und abgestoßen zu werden. Über der Tür des Krotus Rubeanus, durch welche die Humanisten zu ihren platonischen Symposien schritten, stand das Wort, das für sie alle gültig und heilig war: beata tranquillitas. Die selige Ruhe war ihnen Bedingung ihres Lebens und Studiums. Sie zogen sich am liebsten, wie Horaz, aufs Land zurück, wenn sie sich der Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft ergaben. Die Reformation aber nahm immer deutlicher und drohender den Charakter einer Revolution an. So sehr sich Luther selbst dagegen sträubte, trieb seine Tat doch auf einen gewaltsamen Umsturz aller Ordnungen hin, und das vom Humanismus so geliebte „Land“ ging hier voran. Es waren die Bauernkriege, welche den Humanisten die Augen über die von Luther heraufbeschworene Gefahr für ihre selige Ruhe öffneten und von ihnen auf Rechnung der ganzen Reformation gesetzt wurden. Auch mußte ja Erasmus wirklich sehen, daß die reformatorische Bewegung dem humanistischen Studium schöner Menschlichkeit zum Schicksal wurde, so wie es sein eigenes tragisches Schicksal war, daß sein Licht und Ruhm von Luther immer mehr beschattet und überstrahlt wurde. Je

heftiger sich die Geister im religiösen Kampf erhitzten, desto weniger Muße und Interesse blieb für das humanistische Studium, und auch dieses wurde von den Humanisten auf das Konto Luthers geschrieben. Es kam dazu, daß jene aristokratische Rangordnung des Humanismus nach dem Maß der Bildung und Unbildung von Luther wirklich umgestoßen wurde, und daß auch Luthers eigene, heftige und grobe Form die Griechenjünger abstieß. So stand denn Erasmus im Chaos seiner Zeit, wie Goethe in der seinigen stand, und wie Goethe von dem tobenden und umstürzenden Geist der französischen Revolution und den auf sie folgenden Kämpfen und Kriegen abgestoßen wurde und mitten in dem allgemeinen Sturz der Dinge und der Lösung der alten Ordnungen sich den ewig ruhenden Dingen und Gesetzen der Kunst und Wissenschaft und der Natur zugewendet hielt, so wollte auch Erasmus nicht in den Lärm und die Gewaltsamkeit der Zeit hineingerissen sein, sondern in das Studium der ewig menschlichen Natur und ihrer Offenbarungen versunken bleiben.

Es war die Tragik einer wahrhaft humanistischen Natur, daß die von Luther aufgewühlte Zeit ein anderes verlangte als ästhetische Betrachtung und die selige Stille eines Künstler- und Gelehrtenlebens. So weit aber Erasmus an dem Kampfe des Tages teilnahm, da man von allen Seiten an seine Ehrfurcht gebietende Autorität appellierte, gab es für einen Geist seiner Art nur die eine Aufgabe: die Gegensätze auszugleichen und die kämpfenden Parteien auf der einen Grundlage einer ewig menschlichen Religion zusammen zu führen. Dies schwebte ihm auch wirklich vor. Aber die Kluft war schon zu groß geworden, und so wurde die Haltung des Erasmus, was man ihm so heftig vorwirft, eine zwischen den Parteien schwankende, bis sie zuletzt zu der durch Tradition geheiligten und festgefügten alten Kirche neigte. Es war also der persönliche Gegensatz von Erasmus und Luther, des Talents und des Charakters, des Mannes der Beschauung und der Tat, ein Gegensatz der Form, der sich zum Gegensatz der humanistischen und reformatorischen Bewegung auswuchs. Aber in Wahrheit ist mit alledem noch nichts über eine wirklich innere Gegensätzlichkeit der beiden Strömungen ausgemacht, und daß ein Bündnis möglich war, ja sich sogar sehr natürlich ergab, das zeigt ja Luthers Bund mit Hutten und Melanchthon.

Es gab freilich zwischen Luther und Erasmus eines, was ihren Zwiespalt innerlicher scheinen läßt: ihr Streit um die mensch-

liche Willensfreiheit. Für den Humanisten konnte es hier, wie für die italienische Renaissance nur eine Antwort geben. War es doch der Inbegriff des humanistischen Evangeliums, der Kern des neuen Menschenbildes: daß der Wille frei ist. Denn diese Freiheit erst gab dem Menschen ja seine Hoheit und Würde. Ganz wie der italienische Renaissancegeist Pico della Mirandola in seiner Abhandlung über die Würde des Menschen, so meint auch Erasmus: alle anderen Wesen sind bestimmten Gesetzen unterworfen; der Mensch allein ist nirgends eingeengt und kann sich nehmen und auswählen, das zu sein, was er nach seinem Willen zu sein die Absicht hat. Er ist in die Mitte der Welt gestellt, damit er frei nach allen Seiten um sich blicken und seine Stellung wählen kann. Er ist nicht himmlisch und nicht irdisch, nicht sterblich und auch nicht unsterblich erschaffen. Denn er selbst soll nach seinem Willen und zu seiner Ehre sein eigner Bildner sein und sich aus dem Stoffe, der ihm gefällt, gestalten. Es steht ihm frei, zur untersten Stufe des Tieres zu sinken und sich zur höchsten Stufe der Gottheit zu erheben. Er kann, wie Erasmus sagt, sich zum Guten oder Bösen wenden und die ewige Seligkeit erringen oder verlieren. Gegen Erasmus aber richtet Luther seinen Traktat vom knechtischen Willen: der Wille ist nur frei, soweit er das Böse will: Alles Gute aber kommt einzig und allein aus Gottes Gnade. Auch zur Erlösung und Seligkeit kann der Mensch nichts. Sie ist Gnade Gottes. Wenn die Erfüllung des Gesetzes Gnade erringt, wer könnte dann auf Gnade hoffen? Denn wer kann das Gesetz erfüllen. Aber die Gnade ist vor allem Gesetz verheißen und damit erst ist der Mensch der Seligkeit gewiß, indem nicht er, sondern Gott sie in seinen freien Willen genommen hat. Dies wirklich scheint ein wesenhafter Gegensatz von Renaissance und Reformation zu sein. Aber selbst dieser verliert in dem großen Zusammenhang der lutherischen Glaubenslehre seine Schärfe. Denn auch Luther glaubte wahrhaft enthusiastisch an die Freiheit des Christenmenschen. Er sah sie nur in einem anderen Gebiete, als dem des handelnden Willens. In diesem großen Zusammenhang, der nun zu betrachten ist, offenbart sich die tiefe Einheit der beiden Bewegungen: im Zeichen des klassischen Geistes.

Wo man nun diese Einheit schon gesehen hat, da sah man sie zunächst in dem gemeinsamen Rückgang beider Strömungen auf ihre reinen Quellen, hier des Altertums und dort der Bibel, und in dem freien, kritisch forschenden, von aller Autorität sich

lossagenden Geiste. Aber dies ist nur eine formale und methodische Ähnlichkeit und würde noch nichts entscheiden. In Wahrheit liegen die Berührungspunkte innerlicher. Hier muß sich denn die Untersuchung mit Nietzsche und Troeltsch auseinandersetzen, welche die Beziehung von Renaissance und Reformation zu einem reinen Gegensatze stempeln wollen. Das erste unterscheidende Moment soll nach Troeltsch dieses sein, daß die Renaissance, wie Burckhardt zeigte, das Individuum entfesselte, der Protestantismus aber es auf die objektive Gültigkeit des Bibelwortes verpflichtete, wenn er auch diese überpersönliche Bindung gegenüber der mittelalterlichen Autorität vergeistigte und verinnerlichte. Hiergegen ist nun zu sagen, daß Burckhardts berühmte Definition der Renaissance keineswegs richtig ist und endlich einmal gründlichst nachgeprüft und berichtigt werden sollte, denn es ist kaum etwas für die Begriffsbildung der neuen Geschichtswissenschaft und für das ganze Bild der Geschichte so verhängnisvoll und irreführend geworden, wie Burckhardts Lehre von der Entwicklung des Individuums in der Renaissance. Es war nämlich die verhängnisvolle Unterlassung Burckhardts, daß er zwischen Individuum und Persönlichkeit keinen Unterschied machte, und diese falsche Gleichsetzung wurde von der Geschichtswissenschaft bis heute übernommen. Nun aber denke man einmal an die klassische Kunst der Renaissance. Wo in aller Welt ist hier ein entfesselter Individualismus zu bemerken, in diesem Sinne nämlich, daß sich das einzelne Individuum für gesetzlos erklärte und sich nur selber ein Gesetz gab, das nur für dieses eine, einzigartige, unwiederholbare Individuum Geltung hatte? Wann hat sich der einzelne Künstler und das einzelne Werk freudiger und williger einem allgemein gültigen Maß, einer bindenden Form und einem verpflichtenden Gesetz unterworfen? Diese Kunst, die sich so ganz auf den Gesetzen der Symmetrie und den Maßen der Proportion aufbaute, hatte einen Stil, wie er niemals einheitlicher, bindender und verpflichtender die verschiedensten Individualitäten zusammenschloß, so daß dieser Stil endlich sogar ganz akademisch lehrbar wurde. Er war, wenn irgend einer, der Stil des Maßes, und Maß ist das, was mehr ist als das Individuum, woran das Individuum sich über sich selbst erhebt. So weit die Kunst. Nicht anders aber war es in der Wissenschaft der Renaissance, die auf die bindende, verpflichtende Vernunft, den Logos, baute. Es gab gewiß nicht mehr die autoritative Gebundenheit einer Gemeinschaft wie Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie, Kirche, der sich der

Mensch der Renaissance verpflichtet fühlte. Aber er fand in sich selbst das neue und durchaus nicht minder stark verpflichtende und bindende Moment: das Maß der Form und der Vernunft, das ewig menschliche Gesetz. Wie einst in Griechenland und dann in Weimar, so sah der Mensch es damals als seine Aufgabe an, dieses Maß in sich und seinem Werk zur leiblichen Erscheinung zu verwirklichen. Er wollte den ganzen Umfang menschlicher Natur in sich selber schließen und so aus einem Individuum zum Menschen werden, ja mehr als das: er wollte ein Mikrokosmos sein, ein Spiegelbild des Alls, das Himmel und Erde in sich schließt. Darum sprach man damals dem Menschen die Möglichkeit der Erkenntnis zu, weil er alles außer ihm in sich selbst zu finden vermag. Schon allein der Wille der Renaissance zur Allseitigkeit und harmonischen Bildung aller menschlichen Kräfte bezeugt den Willen, sich aus einer einzigartigen Individualität zu einem ganzen Menschen zu erlösen. Ein solcher aber, ein in sich selbst geschlossener, weil alles in sich schließender, ein in sich selber seliger, weil alles in sich findender, ein kosmisch runder und vollendeter Mensch hat aufgehört ein Individuum zu sein. Man nenne ihn Persönlichkeit, und was von Burckhardts Lehre wahr ist, das ist dieses: daß der neue Mensch der Renaissance all das in seine eigene Form hinein schließen will, was die gotische Zeit nur der Gemeinschaft zugeteilt hatte, daß er selbst die menschliche Gemeinschaft repräsentieren, selbst Staat und Kirche sein will. Es kam ihm keineswegs darauf an, sich von allen andern zu unterscheiden, sondern alle in sich selbst zu schließen. Dies also kann der Unterschied nicht sein, daß die Renaissance das Individuum entfesselte, die Reformation es an die Bibel band. Ja, für den Humanisten war das Wort und Werk eines antiken Dichters und Philosophen, war Plato und Seneka genau so allgemeingültig, bindend und verpflichtend, wie es für den protestantischen Menschen die Bibel war. „Heiliger Sokrates, bitte für uns“ war ein Wort des Erasmus, und vor dem Bilde Platos ließ Pico eine ewige Lampe brennen. Die Wahrheit ist, daß die Idee der in sich selbst geschlossenen Persönlichkeit zu den entscheidenden Berührungspunkten der beiden großen Geistesströmungen im 16. Jahrhundert gehört. Denn dieses war ja Luthers tiefster Wille: Das Gotterlebnis, das bisher nur der Gemeinschaft möglich war, so in die einzelne Individualität hinein zu schließen, daß sie zu einer religiösen Persönlichkeit wird. Das war sein abgründiger Unterschied von der katholischen Kirche. Niemand kann durch die

Vermittlung der kirchlichen Heilsmittel Erlösung erlangen. Niemand kann für einen andern das Sakrament empfangen. Niemand kann durch die Fürsprache eines andern Vergebung finden. Es muß alles in ihm selbst durch Gottes Gnade geschehen. Das Gotterlebnis soll keineswegs in jedem Menschen anders, einzigartig, individuell sein. Man könnte Luther nicht falscher verstehen. Aber es soll sich in jeder religiösen Persönlichkeit ganz und ungeteilt vollziehen. Luther selbst bezeugte ja seine neue Botschaft mit seinem eigenen Beispiel, indem sich die Verwandlung der Religiosität aus einem Gemeinschaftserlebnis zu einem Persönlichkeitserlebnis symbolisch gleichsam in ihm selbst vollzog. Das geschah, als der junge Luther inmitten seiner Ordensgemeinschaft erfahren mußte, daß keine Sakramente, Fürsprachen, Gebete und Kasteiungen ihn von der Last seines sündigen Gewissens zu erlösen vermochten, als er von dem Widerspruch zerrissen wurde, daß die menschliche Natur die Sünde als Erbschuld trage und doch für sie einstehen müsse, daß der Gott der Liebe ein Gott des Zornes und der Rache sei. Er rang mit diesem Gott um Vergebung und Erlösung, bis er von dem Evangelium des Paulus erfuhr, daß Gott ein Gott der Gnade sei und die Sünde schon von Anbeginn vergeben habe, wenn man nur die Kraft des Glaubens hat. Da trat Luther aus der Gemeinschaft des Klosters als eine religiöse Persönlichkeit in die Welt und bekannte sich selbst und verkündigte die neue Botschaft. Der Durchbruch des neuen Menschentums vollzog sich in ihm selbst, so wie er sich in Hutten vollzog, als er aus der Burg seiner Ahnen einzeln in die Welt trat, und in Celtis, als er aus der Gelehrtenstube in die Welt trat.

Hiermit aber, mit diesem dreifachen Austritt in die Welt: des Mönchs, des Ritters und des Gelehrten, ist schon ein anderes Moment berührt, welches ebenfalls zu den wesentlichen Berührungspunkten der Renaissance und Reformation gehört, und auch hier ist etwas gegen Troeltsch zu sagen, welcher den lutherschen Protestantismus als eine asketische und pessimistische Weltanschauung der Lebensbejahung und Weltfreudigkeit der Renaissance entgegen stellt. Was aber Troeltsch hierfür an Beweisen bringt, das stammt doch zum guten Teil aus jener protestantischen Ethik, die sich erst nach Luther bildete und den wahren Geist der Reformation in eine enge und gepreßte Form zu fesseln suchte, wie es denn überhaupt zu bemerken ist, daß sich die protestantische Religion nur allzu weit von ihrem schöpferischen Genius entfernte,

so weit fast, wie sich das Christentum überhaupt von Christus entfernte, und daß man nur allzu oft von Luthers Reformation aussagt, was erst diese eng gewordene Moralität des späteren Protestantismus aus ihr machte. Wer aber völlig unbefangen an Luther selbst, ihn ganz allein, herantritt und alles vergißt, was nach ihm kam, wird einen ganz andern Eindruck als den der Transzendenz und Askese von ihm empfangen, und hiergegen vermögen auch einzelne Stellen seiner Schriften nichts, die anders lauten. Denn nicht auf der Lehre von der sündigen Natur des Menschen, sondern auf der Gewißheit der Sündenvergebung durch die Gnade liegt bei ihm der Ton, und nicht auf der Askese, welche die Arbeit im Berufe fordert, sondern auf der Freudigkeit darüber, daß die weltliche Wirksamkeit sich so ganz mit dem Dienste Gottes verträgt, ja mit ihm eines ist. Was Goethe von der Reformation aussagte und weswegen er sich zu Luther bekennen konnte, das trifft wirklich die Mitte des lutherischen Werkes: er gab, so sagte Goethe, dem Menschen wieder Mut, mit festen Füßen auf Gottes Erde zu stehen und uns in unsrer gottbegabten Menschennatur zu fühlen. Hier sah schon Goethe die Einheit der antiken und protestantischen Weltanschauung. Man kann sie mit einem Goetheschen Wort: Weltfrömmigkeit nennen.

Sie ist vielleicht nirgends so klar zu sehen, wie an der Stellung, welche Luther dem Phänomen des Todes gegenüber einnimmt, wie denn überhaupt die Stellung des Menschen zum Tod seine geistesgeschichtliche Stellung mit ganz besondrer Deutlichkeit wiedergibt. Luther nun protestierte gegen das immer wiederholte memento mori der katholischen Kirche, welches das zeitliche und weltliche Leben zu einem Weg des Schmerzes machte und mit ewigem Tod bedrohte, wer diesem Leben freudig hingegeben blieb. Er fegte „die Päbstlichen Greuel als Vigilien, Seelmessen, Begengnis, Fegfeuer und alles ander Gaukelwerk“, das für die Toten getrieben wird, aus der Kirche fort und wollte sie aus einem Klagehaus und einer Leidensstätte zu einem Haus der Freude und einer Ruhestätte machen, da man glücklich und selig wird. Die Kirchenlieder, die er dichtete, dienten diesem Ziel. Denn der Mensch, den Christi Blut vom ewigen Tod erlöste, kann und soll den Tod verachten. Christus hat dem Tod den Stachel genommen: wer an Christus glaubt, der wird nimmermehr sterben. Er ist die Auferstehung und das Leben. „Der Tod ist verschlungen in den Sieg, Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg.“ Darum also sind Luthers

Lieder nicht Trauerlieder und Leidgesänge wie die gotischen, sondern tröstliche Lieder von Leben und Auferstehung und nehmen gerade dem Menschen seine Trauer um des Todes willen. Luther lehnte jede Erinnerung an Staub und Asche und Verwesung als eine Gotteslästerung ab. Er wollte nicht, daß der Gedanke an das ewige Leben von diesem zeitlichen und weltlichen Dasein ablenke und es zu einer einzigen Sehnsucht macht, sondern dieser Gedanke gerade soll schon das zeitliche Leben fröhlich machen. Huttens geflügeltes Wort: es ist eine Lust zu leben, war also ebenso der Ausdruck dieser neuen protestantischen Lebensfreude, wie es Ausdruck des Renaissanceerlebnisses war. Die deutsche Renaissancedichtung wurde denn auch mit jenem wundervollen Gespräch des böhmischen Ackermannes mit dem Tode eingeläutet, wo es seit der Antike vielleicht zum erstenmal geschah, daß ein Mensch den Kampf mit dem Tode aufnimmt und ihm, der doch von Christus selbst sein Amt empfing, jeden Sinn und jedes Recht abspricht. Luther setzte diesen Kampf in einem neuen Geiste fort. Er sprach dem Tod gewiß nicht Sinn und Recht ab. Aber er verachtete ihn als etwas, was das Leben nicht zu stören vermag. Er pochte gewiß nicht, wie Johann von Saaz auf die Würde und den Stolz des Menschen, der die Gewalt des Todes über sich nicht anerkennen will, und der Schluß jenes Kampfgespräches, die Entscheidung Gottes: daß der Tod den Sieg, der Mensch aber die Ehre habe, verwandelte sich in Luther so: daß Gott allein den Sieg und auch die Ehre habe. Dies ist der Unterschied des Humanisten und des Reformators. Aber in ihnen beiden ist ein neuer Lebenswille und eine neue Todesverachtung deutlich.

Der zweite Feind des Lebens aber ist die Sünde, und auch dieser ist nach Luther überwunden wie der Tod. Dies war ja sein erschütterndes Erlebnis, daß Gott ein Gott der Gnade sei und dem sündigen Menschen von Ewigkeit her und für alle Ewigkeit seine Sünde vergeben habe, wenn er nur den Glauben hat. Dies nahm ihm seine Seelenangst, die ihn geschüttelt hatte, und trieb ihn aus dem Kloster in die Welt, der er nun die frohe Botschaft von der Gnade und Vergebung brachte. Die Drohung der katholischen Kirche mit ewigem Tod und ewiger Verdammnis, die das Leben so geängstigt hatte, büßte seine Wirkung ein. Denn auch der Sünder kann des Heils gewiß sein. Die Erlösung ist geschehen und vollendet. Die Menschen, die an Luthers fröhliche Wissenschaft glaubten, atmeten auf, von einer schweren Last befreit, und eine

tiefe Fröhlichkeit zog in sie ein. Es ist sehr merkwürdig, wie sich diese neue Lebensstimmung auch in der Kunst und in der Auffassung der Kunst und ihrer Sendung deutlich macht. Man weiß, wie Luther die Musik über alles liebte. Aber warum liebte er sie so? Er wird nicht müde es zu sagen: weil sie die Kunst ist, welche fröhlich macht. Eine tragische Musik wäre für Luther ein Unsinn, ein Widerspruch in sich selbst gewesen. Die Sendung der Musik ist keine andere als die: die frohe Botschaft von Gottes Güte und Gnade in Tönen zu verkünden. Eine Lebensbeschreibung Luthers erzählt, wie er durch die Musik von aller Schwermut und Traurigkeit erlöst wurde und sich immer ihrer zu solchem Ziel bediente. Er hielt den Teufel für den Feind der Musik, die Musik aber für den Überwinder des Teufels, weil sie fröhlich macht: Traurigkeit ist vom Teufel. Dies gab der Musik in Luthers Kirche und Lehre ihre so einzigartige Bedeutung. Sie wirkte auf Luther übrigens ganz in dem gleichen Geist, wie sie auf Goethe wirkte. Man vergleiche seine Marienbader Elegie. Daß aber Luther so oft in tiefe Lebensangst und Melancholie verfiel, und die Musik ihre erlösende Kraft an ihm erproben mußte, auch dies ist ihm gemeinsam mit der Lebensstimmung der Renaissance. Erst als der Mensch sich als ein freies, auf sich selbst gestelltes, in sich selbst geschlossenes Geschöpf empfand, verfiel er solch Anfällen der Melancholie, die für die Menschen der Renaissance charakteristisch sind, und die Albrecht Dürer in seinem großartigen und düsteren Bild verkörpert. Erst die neue Freiheit weckte Angst und Zweifel. Erst das mikrokosmische Erlebnis seiner selbst schuf das Gefühl der Einsamkeit und Verlorenheit gegenüber der unendlichen Allheit Gottes. Aber die Musik hatte die Kraft, von solchem Zustand zu erlösen.

Es gibt auch kaum etwas, das für die Dichtung der Reformation wesenhafter ist: als daß ihr die Tragödie fehlt. Sowie der Humanismus nicht von der Erweckung der antiken Tragödie ausging, sondern von der des Lustspiels, Plautus und Terenz, und dieses übersetzte, nachbildete und aufführte, die antike Tragödie aber erst seit Ende des Jahrhunderts ihre Wirksamkeit entfaltete, als die Renaissance schon in den Barock überging, so fehlte auch dem protestantischen Drama jeder tragische Gehalt. Man kann wohl auch vom protestantischen Drama sagen, daß es wie das antike und das gotische aus der Musik und aus dem Chor entstand. Aber die Musik der protestantischen Chöre war keine tragische, wie es doch

die Musik der mittelalterlichen Kirchenchöre noch gewesen war, so wenig wie diese protestantische Chormusik — Summierung einsam singender Menschen — noch Stimme einer metaphysischen Gemeinschaft war, die von weltlicher Individuation zerbrochen wurde. Daher bedurfte auch diese protestantisch Musik nicht der Erlösung in die bildhaft plastische Vision, wie doch die katholische Musik des Mittelalters zu kultisch vergegenwärtigender Handlung in der Kirche und dann zur Tragödie führte. Die protestantische Musik war selbst schon die Erlösung. Das Thema des protestantischen Dramas war denn auch ganz untragisch: die Rechtfertigung des Sünders durch den Glauben und die Gewißheit des Heils und der Vergebung. Diese fröhliche Botschaft, die zu bringen sich das protestantische Drama berufen fühlte, ließ den tragischen Geist nicht aufkommen. Eine solche Erschütterung durch das Drama, wie sie dem Landgrafen Friedrich geschah, als er bei dem Schauspiel von den zehn klugen und törichten Jungfrauen (1322) mit den Worten zusammenbrach: was ist der christliche Glaube, wenn der Sünder durch die Bitten Marias und aller Heiligen nicht Vergebung erlangen kann, war seit der Reformation für den protestantischen Menschen nicht mehr denkbar. Er empfing gewiß nicht von seinem Drama die Botschaft, daß heilige Fürsprache Erlösung bringe, aber die fröhliche Wissenschaft, daß der Glaube des Menschen selbst die Erlösung in sich schließe.

Von jener Lebensstimmung der italienischen Renaissance freilich, welche etwa in des Laurentius Valla Schrift 'De voluptate' den Wert des Lebens in den Genuß des Lebens setzte, ist die protestantische Lebensbejahung sehr verschieden. Es handelte sich für die Reformation um eine Vergeistigung und Verklärung des weltlichen Lebens. Wenn man aber dieses mit der Transzendenz der gotischen Zeit vergleicht, so kann man auch umgekehrt sagen: es handelte sich um eine Verweltlichung des geistlich-innerlichen Menschentums. Luther suchte eben nach einer neuen Harmonie und Überwindung jener Antithese, welche dem gesamten Bau der mittelalterlichen Welt zugrunde lag. Dies macht zutiefst den klassischen Geist der reformatorischen Bewegung aus (wenn es auch, wie man noch sehen wird, eine spezifisch deutsche Klassik war). Die Antithese lautete: Gott und Welt, Geist und Leib, Ewigkeit und Zeit, Jenseits und Diesseits. Es gab kein Band und keine Harmonie dazwischen, sondern nur den Schmerz des Widerspruchs und den Übergang des Todes. Der geistliche

Mensch sollte sich rein von Welt und Leib und Zeit bewahren. Denn die Welt galt als teuflische Verführung und der Leib als Abfall des Geistes von Gott und sein Gefängnis.

Man wird zunächst bemerken, daß auch Luthers Schriften von dem Gedanken solcher Antithese zwischen Geist und Leib und Gott und Welt durchzogen sind. Seine neue Harmonie war nicht eine solche vor aller Entzweiung, sondern ein Versuch der Versöhnung nach der Entzweiung. Sein Traktat von der Freiheit eines Christenmenschen, welcher die Quintessenz seiner gesamten Glaubenslehre bringt, ist ganz auf diesen Riß gebaut. Ein Christ, so heißt es hier mit aller Schärfe der Entgegensetzung, ist Herr über alle Dinge und frei und dienstbarer Knecht aller Dinge und jederman untertan. Denn er ist von zweierlei Natur: geistlich und weltlich, innerlich und äußerlich, Seele und Leib. Der geistliche Mensch also ist frei von allen äußerlichen Dingen, von allem, was den Leib befallen kann, von Krankheit, Schmerz und Armut. Er ist frei von allem, was nach außen sichtbar wird: von heiligen Kleidern, Stätten, Sakramenten, wie auch von allen unheiligen Dingen. Nichts von alledem kann ihm schaden oder helfen. Denn er bedarf nur des Glaubens. Er ist frei von allen Werken. Denn der Glaube allein macht fromm und selig und eint die Seele mit Gott. Die Werke machen nicht fromm, sondern der Glaube erst, aus dem sie kommen, macht die Werke fromm. Wie der Meister ist, so ist sein Werk. Man muß fromm sein vor allem Werk, und darum ist das Sein mehr als das Werk. Er ist auch frei von allem Zweck und Interesse. Denn der zwecklose, der interesselose Glaube allein erlöst. Man kann nichts tun, um Erlösung zu erlangen, Er ist frei von allen Geboten und Gesetzen, denn dem freien Glauben kann nichts geboten werden. Er hörte damit auf Glauben zu sein. Jeder Christ ist also ein König und ein freier Herr. Aber der Mensch ist nicht nur innerlich und geistlich und also nicht nur frei. Denn er lebt im Leib, in der Welt und in der Masse, äußerlich.

Leib und Welt und Masse aber sind ihrer Natur nach ungeistig, unchristlich und widerstehen dem Gotte. Darum hat der Mensch in Welt und Leib und Masse einen Zweck, ein Gesetz und ein Werk zu erfüllen und ist somit gebunden. Er soll den Widerstand dieser äußerlichen Dinge, den sie dem freien Geist entgegensetzen, brechen und sie mit Gewalt zwingen, Gottes Willen zu tun. Es ist die gleiche Antithese, die auch Luthers Lehre von der geistlichen und weltlichen Obrigkeit zugrunde liegt. Gewiß ist

Christi Reich nicht von dieser Welt. Aber die Menschen sind nicht nur Christen, sondern auch Kinder dieser Welt. Darum ist weltliche Obrigkeit vonnöten, um den bösen Werken und Feinden Gottes zu wehren. Die Masse kann nicht nach dem reinen Evangelium, christlich, geistlich, innerlich, geleitet werden, wie die Schwärmer, Enthusiasten, Widertäufer und himmlischen Propheten meinen. Sie bedarf des weltlichen Schwertes und Gesetzes. Keine Obrigkeit gewiß kann der Seele und dem Glauben ein Gesetz geben und sie mit dem Schwerte zwingen. Denn die glaubende Seele ist frei. Aber alles, was sich auf Leib und irdisches Gut erstreckt, ist dem weltlichen Schwert und Gesetz unterworfen. Der freie Mensch muß doch in dieser Welt dem Staate und der Gemeinschaft dienen. Dies also ist Luthers Formulierung jener Antithese, die auch dem Katholizismus eigen war. Er aber wollte nicht, wie der Katholizismus, den Blick von dieser Welt in jene andere lenken, sondern umgekehrt. Vielmehr: er wollte Widerspruch in reine Spannung verwandeln und den Zusammenklang ermöglichen. Die katholische Kirche hatte den geistlichen und weltlichen Stand streng voneinander geschieden. Luther verwarf diese Scheidung. Es gibt keinen Unterschied des Standes. Denn alle Menschen ohne Unterschied sind geistlichen Standes und Priester Gottes, weil sie alle von Gott eine Sendung empfangen haben. Sie alle aber sind auch weltlichen Standes. Denn die Sendung heißt: Gott in dieser Welt zu wirken. Es gibt nur einen Unterschied des Amtes und Berufes. Der eine ist von Gott berufen, damit er sein Wort verkünde, der andere zum Handwerker, damit er die Füße beschuhe, der dritte zum König, damit er Ordnung halte in dieser Welt. Sie alle sind geistlichen Standes und verrichten ein weltliches Werk. Es gibt auch zwischen geistlichem und weltlichem Recht und Regiment keinen Unterschied, wie die katholische Kirche ihn machte. Sondern es gibt nur das eine Recht und Regiment, welches den Willen Gottes in der Welt zur Geltung bringt. Dies also ist die neue Harmonie: es gilt, den Weltdienst zum Gottesdienst zu machen, indem man alles Werk in dieser Welt durch die geistlich-innerliche Gesinnung, in der es geschieht, verklärt und heiligt, und den Gottesdienst zum Weltdienst zu machen, indem der Geist sich durch die Tat der Liebe in der menschlichen Gemeinschaft eine leibliche Erscheinung gibt. Dies heißt: geistlichen Standes ein weltliches Werk verrichten. Die Antithese hat sich hiermit aufgelöst, wie sie sich schon einmal in der klassischen, mittelhochdeutschen Zeit auf-

gelöst hatte. Das Ideal Wolfram von Eschenbachs: der christliche Ritter, der ohne Weltentsagung und Askese, in der Liebe zu einer Frau und mit dem weltlichen Schwerte in der Hand sein göttliches Amt vollführt, erneuert sich in Luther, den man denn auch nicht umsonst schon in seiner Zeit den christlichen Ritter nannte. Wie sich diese neue protestantische Harmonie in einem einfachen Menschen damals auswirkte, das kann man an einem Beispiel wie Hans Sachs sehen. Denn dies war ja der Inbegriff seiner Lebensführung wie seiner dichterisch verkündigten Weltanschauung: das weltliche Handwerk, das alltäglichste Geschäft, den Dienst an der Gemeinschaft einer Stadt, in solchem Geiste auszuüben, daß jeder Werktag zum Feiertag und jeder Hammerschlag zum Gottesdienste wird. Die Forderung des Augenblicks zu erfüllen und damit gerade für die Ewigkeit zu wirken. In der engen Grenze seiner Wirksamkeit ein Beispiel allgemeiner Menschlichkeit zu geben. Aus der Schärfe des Blickes für die nächste Wirklichkeit das ewig gültige Gesetz zu finden. Mit einem Worte: das Leben in der Welt durch die geistliche Gesinnung zu heiligen. Der ganze Meistergesang war schließlich gar nichts anderes, als die Verklärung eines Werktags- und Handwerkslebens durch die heilige Poesie und die Ausübung der heiligen Poesie als eines Handwerks und einer Liebestat. Auch die Fastnachtsspiele zeigen seit der Reformation, daß zwischen Gottesdienst und Weltdienst kein unheilbarer Bruch mehr besteht. In ihnen hatte sich vor der Reformation der durch das mittelalterliche Christentum gefesselte Lebenstrieb, die ungebrochene Natur, das dionysische Element befreit und ausgelebt. Christus mußte seiner Herrschaft entsagen, solange Dionysos herrschte. Die Reformation versöhnte beide Götter. Die Fastnachtsspiele von Hans Sachs stehen in keinem Gegensatz zu seiner religiösen Dichtung mehr. Diese Kinder der Welt bleiben auch in ihrem lustigsten, ja wüsten Treiben noch die Kinder Gottes. Will man solch neue Harmonie in ihrem höchsten, ja erhabenen Stile sehen, so denke man an Luther, der sein göttliches Amt mit der Liebe zu Wein und Weib und Gesang zu einen wußte, und an Hutten, der seine Sendung inmitten eines Lebens vollführte, das ganz ebenso der Liebe, dem Ruhme und dem Schwerte, wie dem Gott und dem Wort und Geist geweiht war.

Auch die Antithese von Glauben und Werk und von Liebe und Gesetz verlor jetzt ihre Gültigkeit, und hier wird es vielleicht am allerdeutlichsten, wie Luthers Religion aus dem klassischen Geiste dieses Jahrhunderts geboren wurde, dem Geist, der auch

die Kunst der Renaissance gebar. Das Wesen der Klassik ist niemals wohl so gültig und vollendet formuliert worden, wie in Schillers genialer Ästhetik. Er sah es in der Harmonie, dem freien Spiel der beiden Triebe, aus denen sich die zweifache Natur des Menschen zusammensetzt. Wenn der Trieb zur Form und zum Gesetz mit dem zur Freiheit und Unendlichkeit zusammenklingt, wenn der Geist nichts anderes fordert, als was auch das Gefühl verlangt und das Gefühl nichts anderes will, als was auch die Vernunft befiehlt, dann entsteht die schöne Seele, die schöne Tat, das schöne Werk: die Schönheit überhaupt. Die Seele der Schönheit ist die Freiheit, die Zwanglosigkeit. Schönheit ist leibliche Erscheinung der Freiheit. Frei aber ist allein, was aus der Liebe kommt. Man wird sofort in Luthers Religion erkennen, wie ihre Neuheit gerade darin besteht, daß sie ganz auf die Liebe und die Freiheit baut. Sie leugnet keineswegs das Gesetz. Das Wort Gottes ist Gesetz. Aber es muß aus reiner Liebe, unbedingter Freiheit zur Erfüllung kommen. Sie leugnet auch keineswegs, wie man wohl manchmal sagt, die Notwendigkeit des Werkes. Denn sie will ja, daß alle geistliche Gesinnung sich in der Liebestat, im Dienste der menschlichen Gemeinschaft, offenbare. Aber es soll ganz ohne Zweck und Interesse, ganz ohne äußeren Befehl, rein aus dem Glauben und der Liebe kommen. Diese Religion ist ein Evangelium der Freiheit, die mit dem Gesetz zusammenstimmt, weil das Band die Liebe ist: in diesem Sinne ist sie eines Geistes mit Raffael und Holbein und griechischer Plastik und Goethe, deren Klassik und deren beseligende Wirkung eben darin besteht, daß sie aus reiner Freiheit und Liebe das Gesetz erfüllen und das Werk verwirklichen. Darum ist auch Nietzsches Urteil über Luther so falsch. Er nannte ihn einen Moralisten, und niemand war es doch weniger als gerade Luther, der die Freiheit über alles stellte. Erst die weitere, späte und nachlutherische Entwicklung machte den Protestantismus zu einer moralisierenden und dogmatisierenden Religion, welche die freie Liebe in Fesseln legte.

Es ist auch so falsch, wenn Nietzsche ihn den Vernichter der aristokratischen Renaissance nannte und die Demokratisierung der Welt von ihm her datiert. Luther hat gewiß die Rangordnungen der alten Kirche und Gesellschaft umgestoßen, indem er den Unterschied von geistlichem und weltlichem Stand und allen Ständen überhaupt zugunsten eines einzigen, geistlichen Standes aufhob, dem alle angehören. Er sprach gewiß einem jeden ohne Unterschied

den Genuß des Sakramentes, das Recht der Bibelkenntnis zu. Aber wenn man tiefer sieht: wird nicht gerade dadurch sein neues Menschenbild erst wahrhaft aristokratisch? Er wollte nicht einen über den andern erhöhen. Aber er wollte einen jeden in sich selbst zu einer aristokratischen Natur erhöhen. Nietzsche selbst war es ja, der die Frage: „Was ist vornehm?" so beantwortet hat: „Es sind nicht die Werke, es ist der Glaube, der hier entscheidet. Irgendeine Grundgewißheit, welche eine vornehme Seele über sich selbst hat, etwas, das sich nicht suchen und finden und auch nicht verlieren läßt." „Die vornehme Seele hat Ehrfurcht vor sich selbst." Jedes dieser Worte könnte von Luther gesprochen sein. Wer hat fanatischer als er nach dem Glauben und nicht nach dem Werk entschieden und die reine Grundgewißheit seines Rechts über alle Beweise erhoben. Ein vornehmeres Menschentum gibt es nicht als das, welches sich in den Worten aussprach: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders." Diese aristokratische Grundgewißheit wiederum, dieses einfache Ruhen in sich selbst, ist ein neues Zeichen von Luthers wahrhaft klassischem Menschentum. Denn Klassik ist aristokratisch. Sie will sich nicht beweisen und rechtfertigen, und hat keine Zwecke und Interessen. Sie ist da und kann nicht anders als so da sein, wie sie ist. Hier ist die Reformation eines Geistes mit der Renaissance.

Aber es darf nun freilich nicht übersehen werden, daß in Luthers Menschentum und Lehre etwas ist, was mit der klassischen Geistigkeit, wie Schiller sie formulierte, und mit dem Wesen der Renaissance nicht zusammenstimmt. Er lehrte wohl die Freiheit und die Liebe. Aber er sprach ihre Möglichkeit nur der einen Seite der zwiefachen Menschennatur zu. Er war in diesem Sinne wirklich von einem tiefen Pessimismus erfüllt, daß er nicht glaubte, der Leib, die Welt, die Masse, die Materie würden je aus Freiheit und Liebe den Willen und das Gesetz des Geistes und des Gottes erfüllen. Es ist, so meinte er, ihr Wesen, ihre notwendige Natur, daß sie dem Geiste widerstehen. Sie müssen vom Geiste mit Gewalt zu seinem Dienst gezwungen werden.

Luther glaubte darum an die Notwendigkeit des weltlichen Schwertes, um den Widerstand der Masse zu brechen, wie er an die Notwendigkeit der Entsagung glaubte, wenn der Leib dem Geist gehorchen soll. In diesem Pessimismus liegt zweifellos ein Moment, welches die deutsche Reformation von südlicher, italienischer, griechischer Klassik trennt.

Es ist nun zunächst zu sagen, daß die Wahrung nationaler Eigenart durchaus zum Freiheitsevangelium der Renaissance gehört. Dante faßte die Idee einer nationalen Dichtung, Machiavell die des nationalen Staates. Es lag durchaus in der geraden Bahn der Renaissance, daß die deutsche Reformation eine nationale Bewegung wurde und den spezifisch deutschen Geist in ihrer Eigenart bewahrte. Sie wurde es nach außen hin freilich nicht durch Luther, trotz seiner Deutschheit. Auch wenn er sich an den christlichen Adel deutscher Nation wendete, so wollte er von ihm doch nur das weltliche Schwert zur Erkämpfung seines Zieles, und dieses Ziel war einzig und allein die Wiederherstellung des reinen Christentums. Der Gedanke der Religion stand ihm unter allen Umständen höher als der Gedanke der Nation. Hier bildete Hutten die notwendige Ergänzung zu ihm. Er war es, der die Reformation nach außen hin zu einer nationalen Bewegung machte. Denn er war wirklich von dem Gedanken der nationalen Freiheit und nicht der christlichen Freiheit entzündet, und dies gerade zeigt, wie stark der Geist der Renaissance in diesem Kämpfer für die Reformation war. Der Gegensatz der katholischen und lutherischen Religion war für ihn ein Gegensatz der italienischen und deutschen Nation, und wenn er an Luthers Seite gegen Rom zu Felde zog, so tat er es nicht, weil die päpstliche Religion dem wahren Christentum zuwider war, sondern weil Rom den deutschen Wohlstand plünderte, das deutsche Recht, die deutsche Sitte verdrängte und so die nationale Freiheit und Hoheit untergrub.

Dies ist das Motiv in allen seinen Kampfgesprächen. Ja, der eigentlich deutsche Renaissancegedanke: daß dem deutschen Volke aufgegeben sei, das Imperium der Antike zu erneuern, leuchtet in ihm auf, und der Gegensatz heißt wieder Papst und Kaiser, und nicht Papst und Luther. Aber dieses nationale Motiv trieb ihn an die Seite Luthers. In diesem Manne, der zugleich ein Humanist, ein Lutheraner und ein deutscher Ritter war, verkörpert sich sinnfällig die Einheit jener großen Mächte, deren Synthese die eigentlichste Aufgabe dieses Jahrhunderts war: Antike, Christentum, Nationalität.

Diese Aufgabe konnte und mußte natürlich von einem jeden Volk auf seine eigene, nationale Art gelöst werden. Ja, man kann die Aufgabe so formulieren: Antike und Christentum auf nationale Weise zu verbinden und dem nationalen Geiste anzupassen. Es ist nun Luthers größte Leistung, daß ihm diese Synthese — ganz

ohne Humanismus und Nationalismus — einfach aus seiner deutschen und christlichen Natur heraus gelungen ist. Wenn Hutten die Reformation nach außen hin zu einer nationalen Bewegung machte, so war sie es bei Luther innerlich dem Geiste nach. Man kann sie deutsche Klassik nennen. Sie hat von der Antike die Geschlossenheit der Person, die Weltfrömmigkeit, die Freiheit und Vornehmheit des Menschentums. Sie hat vom Christentum die Geistigkeit und Innerlichkeit der Gesinnung. Aber die Verbindung dieser Elemente, die Art, wie sie in Beziehung zueinander treten, ist eine ganz spezifisch deutsche Sache. Luther also hatte jenes christliche Erlebnis, daß zwischen Geist und Leib und Gott und Welt ein tragischer Widerspruch besteht. Den kannte die Antike nicht. Aber er trieb ihn nicht aus der Welt, nicht zur Transzendenz und Askese, sondern gerade mitten in die Welt und in das Leben. Er glaubte nicht, wie romanische Klassik, an eine Versöhnung in der Schönheit, wo Geist und Leib aus freier Liebe miteinander gehen. Aber es muß aus seinem tiefen Pessimismus etwas von dem alten germanischen Trotz in ihm erwacht sein. Welt und Leib und Masse widerstehen dem Geiste. So gilt es denn, diesen Widerstand zu brechen und sie aus Liebe mit dem Schwerte der Gewalt dem Geiste zu erobern.

Trotzdem und gerade weil sie widersteht, soll die Welt vergeistigt werden. Sie ist dem Geiste nicht gegeben, sondern aufgegeben. Dies ist der tiefste Sinn seiner Forderung: geistlichen Standes ein weltliches Leben zu führen. Es ist der deutschen Weisheit letzter Schluß, verkündet wie von Luther, so von Wolfram, Faust und Schiller, und gerade mit Schiller hat die Lösung Luthers tiefste Ähnlichkeit. Denn Schiller gerade, dessen Ästhetik den reinen Einklang und das Spiel von Geist und Leben in der Schönheit feierte, hat solche Schönheit selbst doch nie besessen und geschaffen. Er war ein deutscher Geist in diesem Sinne, daß sein Leben wie sein Werk ein Kampf des formenden Geistes mit der widerstrebenden Materie und die Besiegung, ja Vernichtung des Stoffes durch die Form gewesen ist. Er bedurfte solchen Widerstandes, um sich gestaltend zu betätigen. Er mußte kämpfen, um den Preis des Siegs nicht tatlos zu empfangen, sondern zu seiner eigenen Tat zu machen. So wie er leben wollte, gerade weil er die abgründige Tragik des Lebens eingesehen hatte, so wollte er gestalten, weil die Materie der Gestalt entgegen steht. So will sich Kleists liebende Penthesilea die Liebe des Achill im

Kampf und mit dem Schwert ersiegen. Dies ist deutsche Klassik: nicht spielende Harmonie von Geist und Leben, Gott und Welt, sondern die vom Geist gewollte und gegen den Widerstand der Welt und des Lebens erkämpfte und ersiegte Einheit. Die Heiligung des widerstrebenden Stoffes durch den Geist. In diesem Sinne ist Luthers Reformation als deutsche Klassik anzusehen. Man hat sie nordisches Christentum genannt (Ernst Bertram) und gewiß mit Recht, dies „trotzdem“ „gerade darum“, diese Kämpferstellung. Aber man kann sie mit genau dem gleichen Rechte auch nordisches Griechentum nennen. Denn sie ist ganz ebenso der Welt wie dem Geiste zugewendet, ganz ebenso eine Verleiblichung des Geistes, wie eine Vergeistigung der Welt. Sie ist so griechisch wie christlich und das heißt: deutsch, nicht weltflüchtig und auch nicht an die Welt verloren, sondern, was auch Goethe war: weltfromm.

Es galt aber für Luthers deutschen Geist auch noch einen anderen Gegensatz zu überwinden als den von Gott und Welt. Denn dem Gemeinschaftsgefühl des antiken Menschen und der Liebe des Christentums stand gleicherweise der urdeutsche Individualismus entgegen. Dies war ja die ewige Leistung des antiken Geistes gewesen, daß er in die freie und in sich selbst geschlossene Persönlichkeit doch auch als unbedingt notwendiges und nicht zu entbehrendes Element eines ganzen Menschen den Willen zur Volksgemeinschaft legte. So entstand, was Schiller den ästhetischen Staat nannte, ein Bund von freien Bürgern, von denen jeder ganz und jeder Teil war und jeder aus Freiheit das allgemeine Gesetz des Staates erfüllte und in sich selber Staat war: die politische Einheit von Form und Fülle, Gesetz und Freiheit, die griechische Republik. Dagegen nun wie auch gegen die christliche Liebesgemeinschaft mußte sich der deutsche Individualismus empören. Es ist aber für Luther so überaus charakteristisch, daß er, den man einen Ketzer nannte, doch gerade gegen jede Sonderung von der Gemeinschaft protestierte und Sektierer, Schwarmgeister und alle, die ihren eigenen und ganz besonderen Weg zu gehen dachten, mit seinem Fluch belegte. Er dachte an den Bau einer deutschen Gesellschaft, welche den deutschen Individualismus in sich enthalten und doch Gemeinschaft bleiben konnte. Jeder, so lautete darum seine soziale Botschaft, hat von Gott seinen eigenen Beruf, seine besondere Aufgabe und Sendung in dieser Welt empfangen, ob er nun zum Priester, König, Handwerker oder Bauer berufen ist. So rettete er den deutschen Individualismus und die

deutsche Liebe zur Fülle und Farbigkeit. Aber sie alle, so heißt es weiter, sind doch des einen geistlichen Standes, mag die weltliche Tätigkeit noch so verschieden sein, sie alle, diese ganz verschiedenen Individualitäten, sollen doch in diesem einen Geist, zu einem geistigen Ziel, sich helfend, dienend und ergänzend so zusammenwirken, wie die verschiedenen Stimmen einer harmonischen Musik zusammenklingen und doch Stimmen bleiben.

In der Tat: das lutherische Kirchenlied ist wie der künstlerische Ausdruck solcher Gemeinschaft. Man hat schon oft bemerkt, daß dieses Lied im Gegensatz zum Kirchenlied des Barock, welches die einzelne Stimme eines einsam singenden Ich ist, schon durch seine Form des „wir“, das protestantische Gemeinschaftserlebnis zum Ausdruck bringt. („Wir glauben all an einen Gott“, „Ein feste Burg ist unser Gott“, gegen: „Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich“.) Ja, dieses Gemeinschaftsgefühl war in der protestantischen Dichtung des 16. Jahrhunderts so stark, daß es eine Lyrik als Ausdruck eines individuellen Erlebnisses überhaupt nicht gab, auch keine weltliche. Es gab nur dieses Kirchenlied, das Volkslied und den ganz objektiven und gebundenen Meistersang. Aber man vergesse nicht, daß die musikalische Form des lutherischen Kirchenliedes doch eben die harmonische war: die gleichzeitige Zusammenführung vieler, selbständiger Stimmen. Luther protestierte oft gegen die Einstimmigkeit in der Musik. Er meinte den ganzen Sinn und Inbegriff der Musik im harmonischen Zusammenklang der Stimmen zu finden. Seine ganze Soziologie ist hierin ausgedrückt. Als dann im Laufe des barocken, siebzehnten Jahrhunderts die oberste Stimme immer entschiedener die Führung übernahm und die anderen Stimmen zu ihrer Begleitung herabdrückte, war dies das Zeichen eines neuen soziologischen Erlebnisses.

Auch das Volkslied nahm im Jahrhundert der Renaissance und Reformation die neue Gemeinschaftsform an und wurde zum „Gesellschaftslied“, indem die eine ungeteilte Stimme des alten Liedes zu jenen vielstimmigen Sätzen, Motetten und Madrigalen verwandelt wurde, welche damals von Italien nach Deutschland kamen und die musikalische Form der Renaissance repräsentieren. Luthers Kirchenlied bewahrte gewiß in seiner Form die deutsche Eigenart, aber seine formale Grundlage war ihm mit der musikalischen Form der Renaissance gemeinsam. — So kann es nicht mehr wunder nehmen, daß es fast ausschließlich die

protestantische Dichtung war, welche im sechzehnten Jahrhundert die klassische Form der Antike und der romanischen Renaissance annahm. Die innere Verwandtschaft trieb hierzu; wie später dann bei Goethe und Schiller. Denn nicht nur, daß Melanchthon dem lutherischen Bekenntnis in seiner Formulierung und Apologie der Augsburger Konfession die klare, schöne, gegliederte, übersichtliche und folgerechte Form eines antiken Kunstwerks gab. Es waren auch die nicht humanistisch gebildeten Protestanten damals, welche nach südlicher Schönheit Sehnsucht empfanden. In dem einfachen Handwerker Hans Sachs wurde solche Sehnsucht lebendig, und wenn er auch nicht, wie Albrecht Dürer, nach Italien zog, obwohl er es gewiß so gern getan hätte, so versenkte sich dieser treueste Jünger und Apostel Luthers doch in die Werke des Altertums und der Renaissance und verkündete seinem Volke, so gut er es vermochte, den klassischen Geist, der ihn aus jenen Werken anwehte. Er schöpfte aus der antiken Mythologie und Geschichte wie aus Boccaccio und dem Humanismus und bearbeitete auf seine Weise jenes Drama von Reuchlin, den 'Henno', in welchem zuerst die antike Form von einem deutschen Geiste wieder neugeboren worden war.

Die entscheidende Verwandlung der deutschen Dichtung geschah damals dadurch, daß ihr ganz gleichzeitig von seiten des Humanismus wie der Reformation eine gewaltige Anregung kam: die neue Heiligung des Wortes, der Sprache nämlich. Dies war ja Luthers immer wiederholte Mahnung, daß es nicht auf das Sakrament, den Ort, das Kleid, die Geste ankomme, sondern allein auf das Wort. Denn im Worte hat sich Gott verkündet und verleibt. Luthers Religion war ein Glaube, nicht an den Buchstaben, aber an das Wort. Er wollte auch das Wort allein zur Waffe in seinem Kampfe machen. Dieser Glaube, diese Heiligung des Wortes war auch gewiß ein Ausfluß jener sprachschöpferischen Kraft, die in ihm selber war. Er wollte die deutsche Sprache so gestalten, so rein und schön, so voll Kraft und so geweiht, daß sie die Sprache der Verkündigung, die Sprache Gottes sein kann. Dies war seine tiefste Intention, die ihn zur Bibelübersetzung trieb, und wenn er vieles von seinen reformatorischen Plänen nicht verwirklichen konnte, diese Sprache zu schaffen, ist ihm ganz gelungen.

Er selber ahnte aber kaum, wie innerlich und tief er sich in dieser Heiligung, ja Wiedergeburt der Sprache mit der Antike

und zunächst mit dem Humanismus berührte, denn das neue, humanistische Erlebnis der antiken Dichtung damals war eben dieses: daß man die antike Dichtung als sprachliches Kunstwerk zu verstehen und zu würdigen begann. Daher denn jene trocken-enthusiastischen Bemühungen um das wahre Verständnis der antiken Sprache, ihre Grammatik und Geschichte, und die sprachliche Reinigung der Denkmäler. Daher der Kampf gegen ihre scholastisch-geistlichen Entstellungen. Die Sprache als Gottes Wort und die Sprache als Dichters Wort: dies war der gemeinsame Boden, auf dem sich die großen Geister der Reformation und des Humanismus trafen, und von hier ging eine ganz entscheidende Wirkung auf die protestantische Dichtung aus. Sie war der Versuch, das reine Gotteswort in dichterischer Weise auszusprechen. Das Drama des Mittelalters hatte die Sprache nur als Begleitung und Deutung einer sichtbaren Leiblichkeit, Handlung und Bewegung aufgefaßt und mindesten ebenso starken Ausdruck in die Gestalt, das Kostüm, die Geste gelegt. Es hatte jeden Augenblick der Handlung in seiner vollen Leiblichkeit auf der Bühne dem Auge vergegenwärtigt und nichts dem reinen Worte zur Gestaltung überlassen. Daher denn auch die Fülle, Buntheit, Massigkeit und Pracht des Stils. Wie anders hatte doch das Drama der Antike alles auf das reine Wort gestellt und nur im Wort den Geist verleiblicht. Mit Humanismus und Reformation beginnt nun wieder dieser antike Sprachgebrauch, wie überhaupt alle klassische Dichtung solch sprachlichen Körper hat. Die Sichtbarkeit der Handlung tritt zurück und wird in Sprache umgesetzt. Bewegung, Geste, Kostüm, Mimik und Ort verliert an Ausdruckskraft und weicht dem Worte. Ein protestantischer Dichter, Joachim Greff, protestiert gegen das Schaugepränge und die verwirrende Fülle des mittelalterlichen Dramas und will es durch die reine Sprachgestaltung vereinfachen und heben. So näherte man sich von protestantischer Seite damals der antiken Dramenform als einem sprachlichen Kunstwerk, so wie sich Goethe ihr mit seiner 'Iphigenie' näherte. Die Schaubarkeit wurde beschränkt, und Botenbericht und Monolog erweisen deutlich, daß man wieder den Glauben an das Wort hatte und ihm die magische Kraft zutraute, Visionen zu gestalten. Es war erst wieder den englischen Komödianten, ihrem barocken Stil und ihrer Wirkung auf die deutsche Dichtung vorbehalten, am Ende des Jahrhunderts diese klassische Sprachherrschaft zu stürzen und alles vor das Auge zu stellen und auch

die Geste, Mimik und Bewegung zum Leib der Dichtung zu machen. Wo nun das Drama überhaupt den neuen protestantischen Geist, die Rechtfertigung durch den Glauben, die Heiligkeit von Ehe und Familie künden will, wo es nicht mehr als kosmisches Weltdrama die Geschichte der Welt darstellen will — denn vor dem protestantischen Geiste steht die Welt nicht mehr als eine Geschichte, ein unendlicher Erlösungsweg, sondern als eine von Ewigkeit erlöste und vollendete —, wo es das innige Verhältnis des Menschen zu seinem Gott und die einfachen Naturformen des Lebens darstellt, da greift es zu der wiedergeborenen Form der Antike.

Es ist höchst charakteristisch und ganz natürlich, daß diese Dichtung von antikisierender Form im Stammland der Reformation, in Sachsen, entstand, und man kann fast sagen: in Luthers Haus. Denn der eigentliche Schöpfer dieses Dramas, Paul Rebhuhn, hat in Luthers Haus gelebt und hier die entscheidende Anregung zu seiner dichterisch-dramatischen Wirksamkeit empfangen. Auch Rebhuhns Nachfolger wiederum, die Ackermann, Tirolf, Agricola, waren Sachsen, und von hier aus verbreitete sich das neue Drama über Deutschland. Je weiter es sich aber von seinem sächsischen Zentrum entfernte, um so mehr verlor es an Konsequenz und Energie in der Durchführung der neuen Form. Das Elsaß und die Schweiz bewahrte am längsten die mittelalterliche Tradition. Hier konnte Kaspar Brülow das Wort sprechen: Unser Publikum will keine Erzählungen und Berichte, es will alles mit eigenen Augen sehen, wir müssen seine Schaulust befriedigen. Wie sollen wir also die Gesetze des antiken Dramas befolgen? Das sächsische Drama aber sucht diese Gesetze wirklich zu befolgen. Es behandelt nicht, wie das gotische Drama, die einzelne Begebenheit rückblickend und prophetisch nur als einen Ton in der unendlichen Melodie der Weltgeschichte, sondern hebt sie aus dem Strome der Geschichte und schließt sie zu einer in sich selber ruhenden Handlung ab. So etwa ist ein Josefdrama nur von der Verführung durch Potiphar bis zur Erlösung aus dem Kerker geführt. Wenn in dem großartigen 'Pamachius' des Naogeorg, das den Kampf von Kaiser und Papst gestaltet, der Schluß ganz offen bleibt und der Dichter sagt: man möge nicht auf den letzten Akt des Dramas warten, so hat diese Offenheit einen ganz besonderen Sinn in diesem Falle. Denn sie will zum Ausdruck bringen: daß eben dieser Kampf noch immer nicht entschieden ist

und weiter dauert. Prolog und Epilog schließt jetzt nach außen hin die Handlung ab. Vom antiken Drama lernt das protestantische die Gliederung in Akte und die wenn auch keineswegs streng eingehaltene Einheit von Ort und Zeit. Die Bühne ist nicht mehr die tiefenhafte des Mittelalters, auf der sich der Raum nach allen Dimensionen entfaltete, sondern die flächenhafte, auf der die Handlung sich vor einem Hintergrunde abspielt und nur von einer Seite aus zu sehen ist. Der Chor erhebt das einzelne Geschehnis zu ewiger Gültigkeit. Ein gemessener Rhythmus endlich vervollständigt das klassische Bild. Dieser Rhythmus ist natürlich, wie jedes der bezeichneten Formelemente, zuerst im lateinischen Drama der Humanisten aufgetaucht. Ja, damals erst entdeckte man überhaupt, daß die Form des antiken Dramas rhythmisch war: ein sprechendes Zeichen dafür, daß jetzt erst wieder in diesen Menschen der Renaissance und Reformation das rhythmisch messende Gefühl der Antike erwacht war. Darum nur konnte Erasmus seine epochemachende Abhandlung über die Metren des Terenz schreiben, dessen Sprache man bisher für Prosa gehalten hatte, und Melanchthon diesen Liebling der Humanisten zum erstenmal in metrischer Abteilung herausgeben. Aber noch viel bezeichnender ist es, daß es wiederum der Lutherjünger, Rebhuhn, war, der die antike Messung auch in das deutsche Drama einführte und ihm einen jambischen und trochäischen Rhythmus gab. Ja, so sehr war der Sinn auf Gleichmaß gerichtet, daß man das Urgesetz deutscher Dichtung, die natürliche Sprachbetonung, dem Gleichmaß des Rhythmus opferte, wie auch Hans Sachs es tut. Dies ist der deutsche Renaissancevers, in welchem der Wille zur gemessenen Form den deutschen Ausdruckswillen überwältigte, wenn auch das deutsche Sprachgefühl eines Sachs ganz instinktiv die Einheit von Gleichmaß und natürlicher Betonung suchte. Das Formprinzip war doch der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung, der Triumph der Form über den Geist.

Auch der protestantische Meistergesang endlich nahm diese neue Form an. Jetzt erst wird die Tabulatur zu einem unbedingt gültigen, maßgebenden Faktor. Mit der Verwandlung der Themen aus den mystischen und scholastischen Geheimnissen von der unbefleckten Empfängnis und Dreieinigkeit in die klaren Worte und Lehren der Bibel, mit der protestantischen Verwerfung „abergläubischer und schwärmerischer“ Lehren und Historien verwandelte sich auch die Form des Meistersanges. War vorher jener gotische

Stil noch herrschend, der jede Strophe eines Meisterliedes aus zwei Stollen und einem Abgesang baute, so wird nun nach der Regel der Tabulatur der so errichtete Bau noch mit einem schließenden Teil gekrönt. Zum Abgesang tritt noch ein Stollen, der den gleichen Bau und die gleiche Melodie wie die beiden Anfangsstollen hat, und das Lied muß im gleichen Tone enden in dem es begann, so daß es jetzt erst eine wirklich in sich selbst geschlossene Form empfing.

Niemand aber wird verkennen, daß sich diese deutsche Renaissancedichtung bei all ihrer Bemühung um eine klassische Form doch himmelweit von italienischer Kunst jener Zeit entfernt, und zweifellos ist es nicht nur der deutsche Geist an sich, sondern auch der spezifisch protestantische, der den Unterschied bewirkt. Es ist so deutsch wie protestantisch, daß dieser Dichtung jene Freiheit, Gelöstheit und Leichtigkeit der Gestaltung fehlt, welche romanischen Gebilden eigen ist. Die klassische Form kämpft in der deutschen Dichtung immer gegen den Gehalt und gegen die Materie an. Sie setzt sich nur im Widerstande durch, so wie es am sinnfälligsten der messende und akzentverletzende Rhythmus zeigt. Man könnte wohl in diesem Sinne von einer heroischen Form sprechen. Dazu kommt aber ein neues, sehr unheroisches Moment. Die deutsche Dichtung jener Zeit ist, was die italienische durchaus nicht ist: eine rein bürgerliche Kunst, getragen und gepflegt vom Bürgertum und bürgerlich in ihrer Geistigkeit, und auch dies war natürliche Folge des Protestantismus. Wenn Luther einem jeden in dieser Welt einen werktätigen Beruf zur Pflicht machte, so wurde wirklich auch die von ihm geweckte Dichtung als eine bürgerlich-werktätige Berufsarbeit geübt. Die Formgebung war eine moralische Pflichterfüllung. Daher ihre peinliche, „meisterliche“ Genauigkeit. Wenn Luther zwischen Werktag und Feiertag keinen Unterschied sehen wollte, weil die Erfüllung seiner Pflicht den Werktag gerade zum Feiertage heilige, so verlor nun auch die Dichtung alle Feierlichkeit und blieb nur Gottesdienst in diesem Sinne, wie nach protestantischem Erlebnis das alltäglichste Geschäft in lauterer Gesinnung ausgeführt als Gottesdienst zu rechnen ist. Auch die Dichtung wollte, wie die protestantische Religiosität, nicht den Feiertag, sondern den Alltag heiligen. Daß hiermit hohe Werte der Dichtung verloren gingen und unbesiegbare Gefahren heraufbeschworen wurden, liegt auf der Hand. Es geht nicht an, wie die deutschen Literaturgeschichten es nur allzu einseitig tun,

die bürgerliche Moralität der neuen Dichtung als reines Verdienst zu buchen. Die Dichtung fordert eine freiere Luft und andere Maße. Die Messung etwa des dramatischen Helden an der bürgerlichen Norm, ob er sie einhält oder verletzt, seine „Bestrafung“, wenn er sie verletzt, unterbindet jede heroisch-tragische Dramatik, sowie auch das „aristophanische“ Lustspiel jener Zeit daran scheitern mußte, daß es nicht die dionysische Lebenskraft entfesselte, sondern sie an den Maßen einer lebensfeindlichen Vernunft gemessen hat. Das humanistische Lustspiel war — so unaristophanisch wie nur möglich — eine Verspottung der Unwissenheit und des Irrationalismus, das Fastnachtsspiel eine solche der Unmoralität. In den gotischen Fastnachtsspielen aber triumphierte noch Phyllis über Aristoteles und Markolf der Narr über den weisen Salomo. — Hier ist der Schatten, der in dem Zusammenhang der beiden großen Strömungen vom Protestantismus aus auf die deutsche Renaissancedichtung fiel. Aber das Licht, das er entzündete, bleibt darum nicht weniger hell.

Protestantismus und klassische Dichtung sind im deutschen Geiste untrennbar miteinander verbunden, und dies gibt jeder deutschen Klassik schon ein anderes Gesicht, als es das Gesicht der italienischen Klassik ist.

Die Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit der französischen Aufklärung (1732–1832).

Ein Entwurf.

Von Eduard Wechssler (Berlin).

Dreimal im Ablauf seiner Geschichte hat der deutsche Geist in Werken und Taten sein schöpferisches Wesen kundgetan und über andere Völker hinaus erhöht. Das geschah erstmals im Hochmittelalter, hernach in der Reformation und nochmals aus letzten Tiefen im Zeitalter der geistigen Freiheitskriege, deren Literatur uns die klassische heißt, in jenem Zeitalter, das uns das deutsche schlechthin heißen sollte.

Von diesen drei Erhebungen für deutsche Art gegen Römer- und Romanentum war es allein die zweite, Luthers und Zwinglis, die jeden entscheidenden Anstoß vom Ausland entbehren konnte und unmittelbar aus eigentümlich deutschem Seelengrund aufstieg. Dagegen bei jenen andern, im dreizehnten und im achtzehnten Jahrhundert, als das deutsche Kunstschaffen in der Gotik und wieder im Rokoko gipfelte, war der französische Geist der ältere und gewandtere Bruder, nach dessen Vorgang der jüngere lernend und überwindend der eigenen „Innigkeit und Tiefe", mit Hegel zu reden, sicher wurde.

Vorgang und Leitung durch den westlichen Nachbar besagte in diesen beiden Fällen nicht dasselbe. In jenem Zeitalter, wo Mönch und Ritter, Heldenerzähler und Minnesinger einem noch jungen Menschentum bildhafte Vorbilder formten, verband noch zweifache Einheit die romanischen Franken, Goten, Burgunder und Normannen mit den germanischen Stammesgruppen diesseits des Wasgauwaldes und der Ardennen: Einheit des irdischen Gottesstaats, der alle Völker Mittel- und Westeuropas überwölbte, und Einheit des germanischen Blutes, das hier wie dort in den

Adern der führenden Geschlechter pulste und aus gemeinsam starkem Mutterschoß Tathandlung aufwärts trieb. Als sich Walther und Wolfram, Erwin von Steinbach und Ulrich von Ensingen deutsche Meisterschaft in einer französischen und welschen Kunst erwarben, da wandelten sie zu heimischem Besitz ausländische Güter und Werke, die ihrerseits noch in der Größe des Entwurfs wie in der Kleinarbeit der Ausführung den freien Schöpfungswillen germanischen Jugendgeistes sichtbar machten.

Ganz anders lagen die Dinge im Zeitalter König Friedrichs, als neben ihm, und von ihm unbeachtet, die Selbstbefreiung des deutschen Geistes langsam anhob und in kühnstem Hochflug sich jäh vollzog. Damals hielt kein Staufenkaiser und kein Sachsenherzog frankogallische Habgier von deutscher Grenzmark fern. Die Kreise und Geschlechter, deren Vorbild galt und wirkte, waren längst freiwillig dem übermächtigen französischen Geist und Geschmack anheimgefallen, und diese Geistesbildung hatte sich seit zwei Jahrhunderten von jenem gemeinsamen christlich-germanischen Unterbau und Mutterboden für immer losgelöst. Die neue Lebensführung, die eben damals an deutschen Höfen mit würdigen und unwürdigen Vertretern als Edelgewächs oder wucherndes Unkraut aufschoß, war jedem wurzelechten deutschen Menschen ein neu, fremdartig Ding: sie mochte ihn anfangs noch so sehr reizen und bezaubern, sie weckte schließlich doch seinen Widerstand, bis daß der Funke eigentümlichen Lebens im Grund der Seele entglomm und flammend ausbrach.

Drei weltgeschichtliche Taten des französischen Geistes begannen eben damals die abendländische Welt in den Zauberkreis französischen Formensinns zu bannen. Dies waren der Klassizismus von Richelieu bis Racine, die Aufklärung von Bayle bis zu dem großen Genfer, zuletzt die Revolution als Umsturz entseelter Einrichtungen aus dem Mittelalter.

In einem Zeitraum, dessen Grenzen von den Jahren 1615 und 1715 annähernd bezeichnet werden, errichtete französischer Einheitswille in gemeinsamer Arbeit, die planvoll und wie verabredet scheinen kann, das klar und scharf gegliederte, wohl übersichtliche Gebäude des klassischen Geistes. Und dieses Bauwerk zeigt dem rückblickenden Betrachter noch heute jene erstaunliche Folgerichtigkeit des logisch-mathematischen Denkens, das gleich einer Vorsehung immer wieder den Willen der französischen Volkheit lenkt und bindet.

Kaum war der Einbruch germanisch-deutschen Geistes, der mit der Reformation Calvins geschehen war, durch die spanisch-französische Gegenreformation und das Gottesgnadentum der Krone aufgehalten und die Gefahr einer tiefen Spaltung für immer beseitigt, da unternahmen und vollendeten schon die führenden Glieder von nur fünf neuen Altersgemeinschaften[1]) jenes bewundernswerte, festgefügte Bauwerk, worin sich die geheimsten Wesenszüge und die verborgene Sehnsucht des gallofränkischen Volkstums zum klaren Bilde steigerten und erhöhten.

Den Grundstein legten und die Grundmauern bauten nach neuem einheitlichen Plan der Staatsmann Richelieu, die Denker Descartes und Gassend, die Marquise von Rambouillet als Schöpferin eines Kunstwerks, das noch den Umsturz überdauerte: neben ihr Balzac und Voiture, die Meister und Beobachter der neuen höfischen Sprache hier im Salon.

Es folgte Pierre Corneille, der sich als Dichter des Heldenwillens und der Staatsgesinnung zahlreichen gleichaltrigen Wettbewerbern in der Folgezeit überlegen zeigte. Neben ihm ging Madeleine de Scudéry, in deren fein abgedämpften Rundgemälden aus dem Leben des Salons sich die durchschnittliche Geistigkeit des klas-

[1]) Der Begriff der Altersgemeinschaft ist hier weder im genealogischen oder biologischen, geschweige im naturgesetzlichen, vielmehr allein nur im geistesgeschichtlichen Sinne gemeint. Er kommt dem Gebrauch nahe, den Goethe und Dilthey davon gemacht haben, und dem Begriff, den Ranke davon aufgestellt hat. In ungleichen Abständen treten neue Gruppen von Jahrgängen, genauer gesagt die Sprecher und Führer einer neuen Jugend hervor, die innerlich durch gleiche, in der Zeitlage gegebene Voraussetzungen, äußerlich durch ihre Geburt in einer begrenzten Spanne von Jahren verbunden sind. Nicht alle sprechen mit gleicher Ahnung die Not und die Sehnsucht ihrer Altersgenossen aus: es gibt auch hier wie überall Vorläufer und Nachzügler. Von den ganz Stumpfsinnigen und Ungeistigen, den Bildungsphilistern und Kannegießern, ist nicht zu reden: sie lasten als tote Masse. Propheten und Heilande überspringen wohl die Schranken ihrer Zeit und Zeitlagen; aber irgendwie bedingt sind jene doch, selbst wenn sie diese Bindungen zerbrechen; und es lohnt auch bei ihnen, von diesen Bedingungen zu reden. — Seit über zwanzig Jahren baue ich meine Vorlesungen über Literatur- und Geistesgeschichte auf Altersgemeinschaften auf und finde immer wieder, daß es nur auf diesem Wege möglich wird, das Gemeinsame und den Reichtum geschichtlicher Geistestaten aus verschiedenen Arbeitsgebieten in den gegebenen geschichtlichen Bindungen und Zusammenhängen derart darzustellen, daß das Allgemeine und das Besondere gleichermaßen zu seinem Recht gelangt. — Ich will nicht behaupten, daß der Begriff in allen Zeiten gleich tragfähig sei. Jedenfalls in der neuern Geistesgeschichte und zumal in Frankreich scheint er mir unentbehrlich.

sischen Frankreich am klarsten spiegelt; dicht ihr zur Seite Conrart, der Vater der sprachlich-literarischen Vereinigung für guten Geschmack, genannt Akademie, die von Richelieu zur Staatseinrichtung erhoben und dem Staatswillen unterworfen wurde.

Ein letzter Widerstand gegen Zwang und Regel in Geist und Staat, eine letzte Empörung von Eigenwillen und Selbstdenken im staatlichen und religiösen Leben flammte in einer dritten Jugend auf, die man in weiterem und tieferem Wortsinn die der Fronde nennen mag. Noch einmal bäumt sich gegen das gottherrliche Regiment der Krone selbständiger Formensinn und unerschrockener Wille zum Recht auf Eigenart. Nur dieses Eine, die Ablehnung gleichmachender Zucht und logisch-mathematischer Ordnung, verbindet den Jansenisten Antoine Arnauld mit La Rochefoucauld aus hugenottischem Hause, Cyrano de Bergerac, den Studiengenossen Molières, mit dem Lebemann Grafen Bussy, den Herrn von Saint-Évremond, diesen „Vorposten der Aufklärung“, mit dem Kardinal de Retz, und endlich die hochgesinnte Herzogin von Longueville mit Ninon de Lenclos, der selbstlosen Priesterin der Venus und huldvollen Gönnerin des noch dem Knabenalter nicht entwachsenen Voltaire. Mit unabhängigem und unbestechlichem Urteil schrieb damals Tallement des Réaux, der Hugenott, seine unschätzbaren Historiettes; mit derbem Witz und ungepflegtem Geschmack war Scarron für seine Altersgenossen in jeder gewünschten literarischen Gattung tätig. Allein nur Isaac Benserade erwies sich biegsam und geschmeidig genug: er mußte zwar seinen reformierten Glauben, doch keinen künstlerischen Eigenwillen opfern, damit der große König ihm auf Jahrzehnte das Textbuch seiner Tanz- und Maskenfeste in Auftrag geben konnte.

Zur Vollendung kam der klassische Stil, der drüben als *style simple et naturel* bis heute gepriesen wird, in Vers und Prosa, in Haltung und Kleidung, in Geselligkeit und Staat, während der Jugendzeit Ludwigs XIV., durch Bossuet und Pascal, Molière und La Fontaine, Mlle. de Montpensier und Frau von Sévigné. In dieser Altersgemeinschaft leuchtete die französische Geistigkeit gleich einem Prisma, das sich in mannigfaltigen und doch zusammengehörigen Farben brach.

Vorahnung späterer Empfindsamkeit und Vorgefühl eines schwächeren Einheitswillens in Geist und Staat steigt gleich zartem Farbenhauch aus den Werken von Jean Racine, der Gräfin La Fayette, des Cartesianers Malebranche, des Anakreontikers

Chaulieu, an dessen Liedern sich noch Voltaire schulte. Des großen Königs Festredner und Fastenprediger Fléchier, Bourdaloue, Mascaron, sein Marschall Vauban, der ihm als erster eine Denkschrift über die Schäden seiner Regierung vorlegt, verkünden schon die grollenden Gewitter. Nach unten blickt, der heiligen Schwingen bar, ein bourgeois de Paris, Boileau-Despréaux, und zeigt in Lehre und Übung, wie fern der bloße Scharfsinn trotz Maß und Regel, Zwang und Rechnung von aller schöpferischen Geistigkeit bleiben muß.

Schon mit den Führern der nächsten Altersgemeinschaft setzte die zweite große Tat und Leistung ein, durch die sich dieses königliche und bürgerliche Frankreich sehr gegen den Willen seiner Könige und Bürger von allen ringsum, die nach Geistesfreiheit dürsteten, Bewunderung und Dankbarkeit gewann. Es war die Aufklärung, schlechthin *la philosophie, les lumières naturelles* genannt. Die sandte, schon seit Mitte der achtziger Jahre, überraschendes Wetterleuchten oder zündende Blitze aus Willen und Werken des Pierre Bayle, der die erste Enzyklopädie geschrieben, des Fontenelle, der Mystikerin Mme. Guyon und des frommen Fénélon, der vier Reformer Le Clerc, Boulainvilliers, Boisguillebert und Abbé Saint-Pierre, und nicht am letzten der großen Menschenkenner und Menschenrichter La Bruyère und Saint-Simon. Erstmals in dieser großen Altersgemeinschaft war es, daß sich urteilende Vernunft und Herzenserlebnis auf langehin von Autorität und Überlieferung, von staatlich-kirchlichen Behörden wie von der Macht der Parlamente schied. Erstmals gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts geschah es, daß diese ihres Urteils und ihrer Werte sichere Vernunft die neue Heilsbotschaft von unveräußerlichen ewigen Menschenrechten ausbreitete. Wie einst die Stoa im römischen Welt- und Kaiserreich Naturrecht und Menschlichkeit verkündigt hatte, so war der Glaube und die Hoffnung jetzt, daß künftig Wahrheit und Gerechtigkeit, Gleichheit und Freiheit, Brüderlichkeit und Friede nicht mehr nur vom Himmel der Ideen herniederleuchten, nein alle Menschen und menschlichen Einrichtungen erfassen, heiligen und erhöhen sollten. Das wahre Gottesreich auf Erden, das Reich der allgemeinen Menschenliebe, so schien es, war nahe herbeigekommen und harrte seiner gläubigen Erwecker. Glut der Begeisterung ließ Herzen schneller schlagen und Geistesaugen heller und seliger glänzen.

In Deutschland öffneten sich die edelsten Gemüter der neuen Heilsbotschaft, die vom Westen herüberklang. Noch läßt uns

Schillers Lied an die Freude (von 1785) den heiligen Wahnsinn jener Jugend ahnen. Der besonnene Kant bezeichnete ein Jahr zuvor, als er sein sechzigstes eben vollendete, Aufklärung als den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.“ Und Hegel trug noch in seinen Berliner Vorlesungen über Philosophie der Weltgeschichte vor: „Damit hat der Geist die Stufe erreicht, wo der Mensch den wahrhaften Inhalt in sich selber finden muß.“

Und immer höher schwoll die Siegesfreude, je mehr sich die Mißstände der Zeit verhärteten und die zur Heilung Berufenen versagten. Drei Altersgemeinschaften und ihre Führer, Mirabeau, Danton und Napoleon zerbrachen die alten Mauern und räumten den Schutt hinweg und wagten kühnen Mutes einen Neubau, so wie es Descartes in seinem 'Discours' gezeigt und vorgeschrieben: auf dem Grunde natürlicher Vernunft und natürlicher Rechtsanschauung.

Nun lockte französische Geistigkeit ein drittes Mal ringsum die Besten einer neuen Jugend in ihren Zauberkreis. Im Tübinger Stift entstand ein Geheimbund, dem Schelling, Hegel und Hölderlin angehörten. Man sang die Freiheitshymne des letzteren, man sang die Marseillaise, bis Herzog Karl Eugen mit drohendem Stock im Speisesaal erschien und eine warnende Strafrede hielt. So machtvoll wirkte um diese Zeit die Stadt der Aufklärung und Revolution, daß früh schon Herder, Forster, Seume, und später noch Heinrich von Kleist und die Brüder Humboldt dem Zug dahin nicht widerstehen konnten.

Mitarbeit, Wetteifer, Wettbewerb riß ein Jahrhundert lang in Deutschland alles, was sich jung, frei und schaffenskräftig fühlte, aus Druck und Schlummer in die Sonnenhöhe. Mit seinem klaren Auge rückwärts blickend, hat noch ein Jahr vor seinem Abgang unser Goethe die Schwere dieses Ringens ausgesprochen: „Was aber die Franzosen im vorigen Jahrhundert in der Literatur für Männer hatten, erscheint ganz außerordentlich. Ich muß schon erstaunen, wie ich nur eben hineinblicke ... Voltaire hetzte aber eigentlich Geister wie Diderot, d'Alembert, Beaumarchais und andere herauf, denn um neben Ihm nur e t w a s zu sein, mußte man v i e l sein, und es galt kein Feiern.“

Seit König Friedrich das Vorbild eines deutschen Helden ahnen ließ, hob sich den Edelsten der deutschen Volkheit dort, wo der Himmel auf der Erde ruht, hell, klar und rein ein

dreifaches Ziel vom dunstigen Blau. Dem lange gedrückten und geschmähten Volke ein geistiges Schrifttum als Bild und Zeichen seines tiefsten Wesens und heiligen Berufs: ein Goethe erkannte früh diese erste Pflicht und sprach sie aus. Durch eine deutsche Aufklärung das deutsche Denken von Wahn und Vorurteil und Kleinmut loszubrechen: dies war das zweite. Und endlich alle Plage aus dem Mittelalter, die früher Wohltat war, und alle sinnlos gewordene Vernunft hinwegzuräumen: dies war das dritte. Jetzt endlich, nach immer neuer Störung, Hemmung, Unterbrechung konnte und sollte sich das deutsche Volk zur geistig-sittlichen und damit später auch zur staatlich-menschlichen Einheit bilden und gestalten.

In unerhörter, heldischer Kraftanstrengung schoben sich diese drei Bemühungen und Bewegungen ineinander. Woran das glücklichere Frankreich mit logischer Abfolge gearbeitet hatte, das alles war nun in Einem ungeheuren Anlauf nachzuholen. Im engen Raum von äußerlich einem Jahrhundert (1732—1832) vereinigte sich die Jugend von nur fünf Altersgemeinschaften zu einer dreifach engverflochtenen Leistung. Die Schöpferischen von Winckelmann und Gluck bis auf Hölderlin und Beethoven vollendeten eine klassische Musik und Philosophie, eine klassische Dichtung und Wissenschaft, vollbrachten eine Selbstentdeckung und Selbstbesinnung des eingeborenen deutschen Geistes und rüttelten machtvoll an den zerfallenden Mauern und Werten deutscher Vergangenheit.

Erst war es ein friedlicher Wettbewerb und freundlicher Wettkampf. Dann wurde es mehr und mehr ein Zusammenstoß der Gegensätze und Auseinandersetzung mit einem fremden und feindlichen Geist. Bis schließlich Ablehnung, Überwindung, Überhöhung des fremden Vorbilds zum Sinn und Ziel des ganzen Wettlaufs wurde. Das lag nicht etwa nur am Abscheu vor Guillotine und neuem Despotismus. Es lag an inneren Gegensätzen, die deutsches und französisches Wesen immer trennen werden.

Zu tief verschieden war die geistige Wesensmitte hier und dort. Jenseits des Wasgauwaldes und der Ardennen war der Scharfsinn, die urteilende Vernunft (*intelligence-raison*), war logisch-mathematisches Denken Urquell und Seinsgrund, aus welchem die Beziehungen zur sichtbaren Welt, zur Schöpfung und zum Inbegriff menschlicher Einrichtungen bestimmt und geregelt wurden. Diesseits des Wasgauwaldes und der Ardennen war der Tiefsinn, die

wirkende Vernunft, war der schöpferische Geist des Einzelnen der geheimnisvolle Brunn, aus dem die schaffenden Kräfte sprangen, die dem französischen Sinn fürs Nützliche guten Willen und Gemüt, Gefühl des Gottgeschaffenen und Wahrheitsforschung entgegenhoben. Galten drüben Vergil und das *lumen naturale* als wohlgeeignete und erwünschte Führer, so holte man hier sich lieber bei Beatrice und dem *lumen supranaturale* Erleuchtung, weil dem echten Deutschen das Unendliche und Unergründliche die Seele anfüllt und den denkenden Geist bewegt.

Stärker und tiefer noch als dieser Unterschied der Wesensmitte mußte die mitstrebenden deutschen Geister ein anderer Gegensatz beunruhigen und auf den Kampfplatz rufen. Bei Frankreichs größten Denkern, bei Descartes und Pascal, bei Malebranche und Comte, bis herab zu Bergson gilt jene römisch-französische Teilung in zwei Welten, die geometrische und die religiöse Sphäre, gilt der zeitweilige und beliebige Aufenthalt und Wechsel der Seele von Ort zu Ort als sittlich einwandfrei und einem christlichen Weltmann wohlgeziemend.

Derartige Trennung des geistigen und sittlichen Menschen in zwei Lebenskreise mußte jedem deutschen Kopf und Herzen unerlaubt, unmöglich, ja unerträglich scheinen. Denn unser ist metaphysisches Streben zur Einheit, unser der faustische unersättliche Drang, daß wir den Stoff der Welt und die Pflichten dieses Lebens aus einem tiefsten geistigen Einheitsgrund erfassen. Es läßt und leidet den echten Deutschen nicht, bis daß er Denken und Handeln zugleich aus einem unbedingten und unveränderlichen Lebensgesetz bestimmt und aufhellt.

Der Widerwille gegen Überfremdung durch die Franzosen und der Mut zu Widerstand und Abwehr kam den Besten des damaligen Deutschland nicht aus Wissenschaft und Schule, sondern aus dem Elternhaus und der Erziehung im Geiste uralt und urecht deutschen Gott-Erlebens. Es war nicht jenes brünstige Verlangen romanischer Völker, das eigene Selbst zu vergessen und hinzugeben und verzückt in der Gottheit aufzugehen. Es war nicht jene hochzeitliche Trunkenheit der sinnlich erregten Seele, die sich im Stil des Hohen Liedes dem himmlischen Bräutigam zur Empfängnis entgegenbeut. Es war noch weniger jenes trübe Gemengsel und Gerinsel unsicherer Herkunft, das als die „Ebbe einer großen Flut“ die dürre Sandwüste im Innern heutiger Großstadtmenschen netzen soll. Von all der schwülen Sinnlichkeit, die

sich für lautere Geistigkeit ausgeben möchte, schwebt nichts im Lebenswerk unseres Meister Eckehart, seit dessen Tat „Gott und die Seele, die Seele und ihr Gott“ das schlichte Urerlebnis des deutschen Mystikers darstellt. Nichts anderes behält daneben seinen vorgetäuschten Wert. Um diesen reinen Doppelstern kreist seitdem geheimste Sehnsucht und schärfste Gedankenstrenge der edelsten deutschen Geister.

* * *

Wie am Eingang zur französischen Denkart Abälard, den man den ersten großen Franzosen nennen kann[1]), so steht vor dem Heiligtum des deutschen Geistes der Thüringer Meister Eckehart, der uns der früheste Erwecker des eigentlichen Deutschtums heißen mag. Dieser wissenschaftlich streng erzogene Schüler des Schwaben Albrechts des Großen und des Aquinaten Thomas hat in erstaunlich klarem und reinem Deutsch ein übersichtliches Gedankengebäude aufgerichtet, das in der Kühnheit und Folgerichtigkeit des Forschens unsern Fichte, ja Nietzsche vorauszunehmen scheint.

Nach Eckehart ist Gottes tiefste und eigentliche Schöpfung nicht das biblische Werk der sieben Tage, vielmehr die menschliche Seele. Im tief verborgenen Grund der Seele glimmt ein unaussprechliches Licht, das ist von göttlicher Art, es heißt ihm *fünkelîn* oder *gansterlîn*. Und dieses Licht ist über alle natürliche Vernunft erhaben. Wo dieses Licht aufflammt, da scheidet sich die Seele von aller Eigenliebe, Selbstsucht, Hoffart, da wird die Seele eins mit Gott in Einer Selbheit. Und damit erst ist Gott aus einem Nicht „geworden“: denn er bedarf der Seele mehr als diese seiner. Und solche Geburt Gottes in der Seele geschieht nicht durch gute Werke und Bußübungen, durch allerlei äußerliche „Bezeichnungen“, vielmehr in der Tagesarbeit „beim Feuer und im Stalle“. In anderer Weise ist Gott in allen Geschöpfen der Natur: alle sind seine „Fußtapfen“ und sind „sein Sprechen“. „Der Durstige würde sich nicht nach dem labenden Wasser sehnen, wenn nicht auch darin Gott verborgen wäre“[2]).

---

[1]) Reinhold Seeberg, mein hochgeschätzter Kollege, hat das Verdienst, in seiner Dogmengeschichte (III. Bd.) die eigentümlich französische Art des Abälard herausgefühlt und wirksam angedeutet zu haben.

[2]) Was ich oben von Eckehart sage, beruht auf eigener eingehender Kenntnis seiner echten Werke. Dabei hat mir den Weg gewiesen Hermann Schwarz, der, wenn ich richtig urteile, zuerst diese deutsche Mystik grundsätzlich von der

Und diese Schöpfung des Meister Eckehart, dies Gott-Erlebnis von einziger und dabei deutscher Art, blieb der reinigende Heilquell, aus dem sich in den folgenden Jahrhunderten die Allerbesten unseres Volks Genesung tranken. Nikolaus von Kues und Martin Luther, Jakob Böhme und Paul Gerhardt, Leibniz und Spener, auch Kant und Hamann, Goethe und Fichte, Schelling und Schleiermacher, als letzter der großen Verkündiger noch Hegel[1]): sie alle, ob sie Eckehart kannten und anerkannten oder nicht, sind seines Geistes Kinder und sind als seine Jünger, als „Gemeinschaft der Gottesfreunde“, anzusprechen. So tief hatte Eckehart, dieser wahre Apostel der Deutschen, seine Lehre aus den Tiefen deutschen Wesens herausgeholt, so nachhaltig und immer neues Leben spendend wirkte sein Trank in allerlei Schächten und unterirdischen Leitungen fort. Es war wohl mehr als ein bloß äußerliches Zusammentreffen, daß der große italienische Dichter, der die romanische Mystik in die Höhe reiner Geistigkeit hinauftrug, Dante Alighieri, sein eigentlicher Zeit- und Altersgenosse war (Eckehart etwa 1260—1327, Dante 1265—1321).[2])

Vier große Deutsche haben, ohne ihn zu kennen, an den Nachwirkungen seiner urdeutschen Gottesminne sich und ihr Lebenswerk genährt und gestärkt: vier große Deutsche, die das Elend ihrer zeitlichen und örtlichen Umwelt überragten und einem künftigen besseren Deutschland die Wege brachen und die Ziele vorbereiteten. Das waren Leibniz (geb. 1646, ein Jahr vor dem Vater der französischen Aufklärung, Pierre Bayle), Spener (geb. 1635), der hier

romanischen eines Bernhard und Dante abgetrennt hat. (Der Gottesgedanke in der Geschichte der Philosophie I: Von Heraklit bis Jakob Böhme. Heidelberg 1913). Und von dieser seiner Entdeckung geht aus sein Buch „Das Ungegebene“. Tübingen 1921. — Es ist ein beschämendes Wahrzeichen deutscher Undankbarkeit gegen unsere Größten, daß seit des trefflichen Franz Pfeiffer gutgemeinter, doch heute ganz unzureichender Ausgabe von Eckeharts Werken (Deutsche Mystiker Bd. II, Leipzig 1857), worin noch Echtes und Unechtes bunt gemischt ist, kein neuerer Gelehrter einen zweiten Versuch gewagt hat. Mit um so größerer Anerkennung sei darum hier auf die wichtigen Beiträge von Philipp Strauch und seiner Schule hingewiesen: Strauch, Eckhart-Probleme, Halle 1912 u. a. Vgl. oben S. 400.

[1]) Eine tiefeindringende Gegenüberstellung Eckeharts und Hegels findet man in dem gedankenscharfen Vortrag von Heinz Heimsoeth: Hegel (Erfurt, Keyser 1920).

[2]) Soweit es dort der knappe Raum gestattet, habe ich in meinem kleinen Buche: Wege zu Dante S. 21 (Halle a. S., Niemeyer 1923) auf die innere und zeitgeschichtliche Nähe der beiden Männer hingewiesen.

als einer für viele stehen soll, mit Bach und Händel (geboren beide 1685).

Erst neuere Betrachtung hat aufgedeckt, wieviel der erste, als der Verfasser einer Jugendschrift 'von der wahren *Theologia mystica*' und später noch, dieser deutschen Mystik dankte. Es ist die Tat von Leibniz, daß er den folgenden Geschlechtern die neuen Lebensbegriffe der geistigen und seelischen Wirksamkeit (das Einzelwesen, die Einheit und ihre Glieder, usw.) von denen der mathematischen Naturerkenntnis abgetrennt und in klarer Fassung für ihre Weiterarbeit bereitgestellt hat. Es ist die Tat Speners, des Begründers der *collegia pietatis*, und seiner Gesinnungsverwandten, daß sie die tröstliche Überzeugung vom unendlichen Wert der gottsuchenden und gottinnigen Menschenseele überallhin wachhielten und daraus auch die Kleinmütigen tapfer machten. Es ist die Tat der großen Thüringer Bach und Händel, daß Schauer der Gottesfurcht die Menschenfurcht der Hörenden verdrängten und heldische Seelengröße kleinbürgerliche Daseinsenge weitete, daß endliche Augenblicke sich zum Verweilen in der Unendlichkeit dehnten.

Hernach geschah es im Ablauf von etwa einem Jahrhundert (1732—1832), daß die Ahnungsvollen und Gedankenkühnen der deutschen Volkheit in überraschendem Anstieg von Gipfel zu Gipfel aufwärts und vorwärts drangen. Es war eine nie geschaute Höhenwanderung von Alpengrat zu Alpengrat. Wer diesen Entdeckern folgen und nachstreben will, der muß erst Kraft gewinnen, sich aus unseres zeitgenössischen Bewußtseins Enge zu lösen. Dort oben weht dünne und kühle Luft über Firn und Fels, und ängstliche Blicke und Tritte lockt es jäh in den Abgrund. Noch heute führt kein gangbarer Pfad nach diesen Höhen.

Die Schöpferischen aus fünf Altersgemeinschaften gaben ihren Geist und Mut an dieses Werk der Selbstentdeckung und Selbstdarstellung deutscher Wesensart.

Fünfmal erneute sich das Schauspiel, daß sich eine neue Jugend in neuer Sehnsucht zusammenfand und ihr eigenes Werden und Wollen im Gegensatz zu den Vorausgegangenen, die im vollen Mannesalter und in der Herrschaft standen, und im Widerwillen vor allen Matten und Sterbenden zu lebendigen Werken und Taten wandelte.

In den Jahren 1708—19 geboren und gegen 1732 aufgetreten sind zwei scheinbar streng geschiedene Gruppen, deren eine mit

oder wider Willen dem französischen Vorbild bewundernd hingegeben, deren andere um die Gewinnung eines festen deutschen Standorts tätig war. Dort König Friedrich, im selben Jahre geboren wie Jean-Jacques der Genfer, neben ihm Hagedorn, Gellert, Elias Schlegel: bei allen diesen, zumal in des Königs Antimachiavell, reckten sich französischer Zweckdienlichkeit und Pflege der Person trotz allem die deutsche Sachlichkeit, das deutsche Pflichtbewußtsein und die deutsche Natürlichkeit aufrecht entgegen.

Der Berner Arzt und Naturforscher Albrecht von Haller war der erste, der in seinen „Alpen“ schon 1729 lange vor seinem welschen Landsmann Rousseau Scharfsinn und Witz, Geschmack und Luxus von seinem Schweizertum abwehrte und die Einfalt und Seligkeit schlichter Sitten pries. In Dresden, der Stadt des schönsten Rokoko, wandte sich Winckelmann vom französischen Kunstgeschmack ab und erkannte aus ahnungsvoller Eingebung in den Werken althellenischer Kunst, die ihm nur durch späte Zwischenglieder erreichbar waren, einen Geist und Kunstsinn, an dem sich der innerlich verwandte deutsche Geist entdecken und befestigen konnte, wofern dessen Träger des eigenen Schöpferwillens genügend mächtig und sicher waren. Und endlich Gluck, als er von Wien mit Marie Antoinette nach Paris übersiedelte, entzündete dort den Kampf um die deutsche und die italienische Oper, mit ihm drang siegreich der neue formgewisse Geist der Deutschen bis vor die Kenner und Hüter romanischer Geschmackskunst. Es war kein Zufall, daß von diesen Altersgenossen allen ein Musiker der erste Schütze war, der kühnlich und nicht vergebens den Pfeil ins Herz des übermütigen Feindes schoß.

Auf diese Wegbereiter, die aus dem Flachland aufstrebend, mühsam und jeder für sich die Wege zur Höhe suchten, folgte eine zweite stärkere Jugend, die das Hochziel schon näher sah und sich die Arbeit um so schwerer machte. Sie trat gegen 1748 auf dem Kampfplatz an, und ihre Angehörigen waren während der Jahre 1720—33 geboren. Sie waren, so schien es, jeder vom andern verschieden; und doch in Einem stimmten sie zusammen: ein jeder wollte auf seine Weise an der Einen großen Aufgabe mitarbeiten, durch Beispiel und Lehre die innere Bestimmung und Begründung festzulegen für die Tätigkeiten und Fähigkeiten des deutschen Geistes, der sich soeben zu seiner Vollendung und Selbstdarstellung anschickte. Die Grenzen und Tiefen sollten aufgezeigt werden zwischen Sinnlichkeit und Verstand, Verstand

und Gemüt, Wissen und Glauben, theoretischer und praktischer Vernunft, ästhetischer und teleologischer Urteilskraft, Moral und Religion, wie andererseits zwischen Poesie und Malerei; zwischen den Gattungen des Bühnenspiels, dem echten und unechten Aristoteles, der echten und der unechten Geistesfreiheit; auch zwischen dem verbildeten und unverbildeten, ausklügelnd-berechnenden und natürlich-lebendigen Menschen; endlich zwischen der Poesie als gelernt-gelehrter Kunstübung oder einheimischem Ausdruck begeisterten Jugendfrohsinns über die Schöpfung und deren gottgewollte Würde; zuletzt noch zwischen überkommenem und natürlichem Recht, praktischer und schulmäßiger Erziehung, einheimischer und fremder Lebenssitte, Tracht und Mode. Kant, Lessing, der Schweizer Geßner, Hamann, Klopstock, Möser haben damals Grenzsteine gesetzt und den Wert und Sinn jeder Markung neu abgeschätzt. Ihnen reihte sich Wieland an, der sich spät erst von dem französischen Vorbild ganz freimachen konnte, der Musiker Haydn, der Zeichner Chodowiecki, der Schauspieler Ekhof und sechs kleinere Bühnendichter, die alle neben Lessing um eine deutsche Schaubühne rangen.

Die entscheidende Tat, die diesen Altersgenossen gelang, war aber dieses, daß alle jene Tätigkeiten und Fähigkeiten auf den freien und schöpferischen Geist zurückgeführt wurden, der sich in der Erfassung der Außenwelt wie im sittlichen Handeln und künstlerischen Schaffen sein Gesetz selbst gibt und geben soll. Damit erst waren Zwang und Regel des logisch-mathematischen Denkens als der für alle gleich verbindlichen Ratio, für immer überwunden, und die deutsche Aufklärung konnte auf ihren einheimisch deutschen Grund gestellt und hierauf abgeschlossen werden.

Nun aber brauste der Sturm und Drang heran. Der Anspruch, den Menschen nach Maß und Gewicht zu berechnen und damit zu einer Maschine herabzudrücken, war jäh zerbrochen. Ein jeder, der sich zum Schaffen geboren wähnte, entdeckte plötzlich an sich das Zeichen des Genius und wollte Gesetz nur von sich selbst empfangen. Der alternde Goethe noch schildert den seligen Rausch, der rings die Besten seiner Altersgenossen erfaßte und anders nicht als mit Bitterkeit und Ernüchterung enden konnte. „Ein unbedingtes Streben, alle Begrenzungen zu durchbrechen, wurde bemerkbar.“

Um 1770 traten hervor und zwischen 1740 und 1754 waren geboren Goethe, Bürger, Voß, Leisewitz, Klinger, Lenz, Schubart, Hölty, die beiden Grafen Stolberg, dazu Herder, Friedrich Jacobi,

Matthias Claudius, Heinse, Forster; die Schweizer Lavater, Pestalozzi und Johannes von Müller; Merck, Lichtenberg; der Jurist Suarez; der Anthropologe Blumenbach, auch Blücher und Hardenberg; von Malern Angelika Kaufmann und die beiden Tischbein. Das Wesen und die Kräfte der Natur, das Geheimnis des Genies und der großen Leidenschaft wird nun bewundert. Shakespeare und Ossian werden stündlich angerufen. Der junge Goethe, der in Leipzig noch ins französische Rokoko verstrickt war, entdeckte sich erstmals in Straßburg als deutschen Dichter. Er stattete Mephistopheles mit den unverkennbaren Zügen eines französischen Aufklärers aus, und rief hernach die vier „Selbsthelfer“ Goetz und Prometheus, Christus und Mahomet herbei.[1]) Dabei hatte ihm Herder den Weg gewiesen, der eben erst 1769 von einer Reise nach Paris zurückgekehrt war. Die ganze Geniezeit, so kann man wohl sagen, bedeutete die Losreißung des deutschen Geistes vom französischen, dessen Machtgebot man zerbrochen hatte. In der Verehrung des Natürlichen, Volkstümlichen, Kraftvollen, im objektiven Idealismus waren sich alle oder die meisten einig. Es war eine Frage zweiten Ranges, ob Gott hinter oder in der Natur zu suchen, ob er versteckt oder offenkundig sei: was Jacobi und Goethe zu grundsätzlichen Gegnern machen mußte.

Indes die Wogen allzusehr überschäumten, wurde Bindung zur Einheit kraft eines straff gespannten Willens die geheime Sehnsucht der Edelsten aus der Altersgemeinschaft, die gegen 1783 hervortrat und zwischen 1755 und 1765 geboren war. Den „subjektiven Idealismus der Freiheit“ nannte Dilthey die Wesensrichtung dieser Führenden. „Der Wille ist verbunden dem Gesetz der Vernunft“ schrieb Schiller in 'Anmut und Würde'; und im Aufsatz 'Über das Erhabene': „Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben.“ Und derselbe rief aus: „Es ist nicht draußen, da sieht es der Tor, Es ist in dir, du bringst es ewig hervor!“ Und nochmals, bestimmter als irgend wo sonst: „Nimm die Gottheit auf in deinen Willen, Und sie steigt von ihrem Weltenthron!“ . . . Und Johann Gottlieb Fichte: „Selbsttätige Vernunft ist Wille“; „Gott ist, was der von ihm Begeisterte tut.“ In Fichtes Wissenschafts- und Glaubenslehre erscheint vorahnende Erkenntnis unseres Meister

[1]) Franz Saran hat den Gedankengehalt von 'Prometheus' und 'Mahomet' in musterhaft sachlicher Weise herausgearbeitet in seiner gleichnamigen Schrift (Halle, Niemeyer 1914, Bausteine XIII).



Eckehart (den Fichte nie kennen lernte), zu einem auf kantischen Boden gegründeten Quaderbau verfestigt. Die wirkende Vernunft, d. i. die freischaffende Seele, mit allem Reichtum ihrer Kräfte, vollendet und verwirklicht sich als sittliche Tathandlung. In dieser letzten Tiefe ihrer Gedanken sind Fichte und Schiller, der Lausitzer und der Schwabe, nächste Geistverwandte. Und Einheit des gestrafften Einzelwillens verlangt auch Einheit des gesamten Volks im Staat. So wurden diese beiden die deutschen Gegenbilder zu Kardinal Richelieu und Pierre Corneille.

Ähnliche Ziele sittlicher Selbstbestimmung ahnten mit verschiedener Klarheit die Dichter Seume und Jean Paul, die Staatsmänner und Heerführer Reichsfreiherr Karl vom Stein, Scharnhorst, Gneisenau, Yorck, Bülow von Dennewitz und Kleist von Nollendorf, die Philosophen Franz von Baader, Beck, Reinhold, Schulze und der Meister der Oper, Amadeus Mozart. Noch im Geist der vorigen Altersgemeinschaft wurzelte der Philologe Friedrich August Wolf, und auch die zuvor Genannten standen nicht alle mit Schiller und Fichte in einer Reihe. Kein Zufall aber ist es, daß die besten Männer der Freiheitskriege durch das Schicksal der Geburt gerade in diese Altersgemeinschaft eingefügt wurden. Und auch dies wird bedeutungsvoll im geheimen Einklang der Altersgenossen, daß eben damals Goethe und ihm folgend der spätere Schiller Rückkehr der Dichtung zur strengeren Form verlangten: Bürger und seine Verehrung Shakespeares wird abgelehnt, weil ihm das Wild-Dämonische edle Form zu sprengen drohte. Winckelmanns Lehre und Vorbild wird nun erst wahrhaft wirksam: Althellas mit Homer und Äschylos soll zur Bindung in feste Einheit helfen. Auch hierin wird nach Sturm und Drang Ordnung und Zucht die Gegenforderung, so daß man berechtigt ist, diese Altersgemeinschaft als die der Erziehung zur Form und Einheit herauszuheben.

Der kommenden Jugend blieb die Aufgabe vorbehalten, die Ziele und Werke dieser beiden Altersgemeinschaften, das Kraftvoll-Schöpferische und den Einheitswillen, auf einer höheren Ebene zu versöhnen und damit beider Sehnsucht zu erfüllen. Das konnte nur mit einheimisch-vaterländischer Formensprache aus uralt echtem Denken geleistet werden. Und diese Aufgabe, die unauflösbar schien, gelang den ungeheuren Kraftanstrengungen der nächsten Altersgenossen, denen erst Schelling, dann Hegel vorangeschritten ist.

Sie heißen uns mit einem Namen, der irreführen kann und

sich für die nächstfolgenden besser schickt, Romantiker. Sie rangen alle, mit ungleichen Kräften und ungleicher Sehergabe, um die Wesenseinheit von Ich und Welt, Geist und Natur, Freiheit und Notwendigkeit, klarer Erkenntnis und dunkel ringenden Kräften. Als Schlüsselzeichen steht dieser Jugend voran der Name Jakob Böhmes, mit dem die Reihe der großen deutschen Mystiker abschloß, wie sie mit Meister Eckehart begonnen hatte.

Das Leitmotiv uralter und ureigener deutscher Mystik klingt wiederholt in Schelling und Tieck, in Schleiermacher und Friedrich Schlegel an. Wenn Gott in uns handelt, sind wir frei; wenn wir Gott in uns beleben, erfüllt uns Seligkeit. Im Anschauen des Universums, im Erleben und Verwirklichen Gottes verschmelzen die auf Erden bisher geschiedenen drei Tätigkeiten, Wissenschaft, Religion und Kunst, zu einer ungetrennnten heiligen Einheit. „Nur durch dieses göttliche Vermögen der Produktion ist man wahrer Mensch, ohne dasselbe nur eine leidlich klug eingerichtete Maschine“: so Schelling, bei dem die Verachtung vor der urteilenden Vernunft der Franzosen Grundsatz und tiefste Überzeugung wurde.

In keines andern Leben und Lebenswerk gewann die neue Sehnsucht so reine und klare Bildkraft wie in Novalis-Hardenberg, dem frühverstorbenen Liebling des Geisterreichs. In keines andern zartempfindenden Gefühl tobte so heftig und zerstörend der Kampf von Altem und Neuem, Natur und Geist, Neigung und Pflicht, wie in der Brust Heinrichs von Kleist und Hölderlins.

Unübersehbar fast war die Schar der Jünglinge, die als eine heilige Legion um Leben und Tod für sich und die Heiligtümer ihrer Volkheit rangen. Neben jenen Vorkämpfern traten hervor in jener Jugend von 1794, der Blüte aus den Jahren 67 bis 77, Tieck, Wackenroder, Görres, Ernst Moritz Arndt; Zacharias Werner und Amadeus Hoffmann, die beiden Schlegel (als führende Literaten), die beiden Humboldt (eher die Nachzügler der Vorigen zu nennen); Fries und Herbart, Hippel und Friedrich Kreuzer; der Mathematiker Karl Friedrich Gauß; Niebuhr und Schlosser; von Boyen und von der Marwitz; als einer der ganz Großen van Beethoven, und neben ihm die Maler Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich.

Damals wurde der Kampf der Deutschen um ihr Recht, aus anderem Seelengrund als der glänzende und übermächtige Nachbar zu denken und zu handeln, für immer entschieden. Den Sieg brachte Hegel ein, dessen Blick auch in scheinbaren Zufälligkeiten der menschlichen Taten, Einrichtungen und Geschichte, die

geheime Vernunft und Logik aufwies. Dabei gab sich Hegel als Schüler nicht nur des großen Vorgängers Montesquieu, sondern überhaupt des französischen Geistes zu erkennen. Auch für ihn wie für Descartes ist der Mensch ein Wesen, das denkt, und seine Bestimmung nur durch Wissen von sich selber, Reflexion, verwirklicht. Auch ihm ist das Gefühl nur eine geringere Vorstufe des Gedankens, und das Reich der Natur dem höheren des Geistes untergeordnet. Der Geist gewinnt ihm Gestalt erst in der Gesellschaft und im Staat. Auch er, wie Turgot, glaubt an ein Fortschreiten des Geistes zu höherer Menschlichkeit in drei Stufen, mit einem freilich anders gearteten Ziel. Auch er will, gleich Descartes, ein Lehrgebäude errichten, das lehrbar und anwendbar sei: er schrieb an Sinclair aus Nürnberg (etwa 1810):

> „Ich bin ein Schulmann, der Philosophie zu docieren hat und halte vielleicht auch deswegen dafür, daß die Philosophie, so gut als die Geometrie, ein regelmäßiges Gebäude werden müsse, das docibel sei, so gut als diese ..... Meine Sphäre ist, jene wissenschaftliche Form zu erfinden oder an ihrer Ausbildung zu arbeiten."

Und gar in einem Letzten und Tiefsten hält er sich den Franzosen nahe und vielen deutschen Denkern fern: darin, daß ihm die Möglichkeit und Gewißheit menschlichen Erkennens, *la certitude*, von Anfang an das Wesen unseres Geistes ausmacht.

Trotz allem reizte ihn von Anbeginn die französische Denkart zum schärfsten Widerspruch und trieb ihn recht eigentlich erst an, sein geistiges Wollen in einem Lehrgebäude darzustellen. Wie seine theologischen Jugendschriften zeigen, und es Wilhelm Dilthey in seiner Jugendgeschichte Hegels erläuterte, er mußte sich der Religion annehmen gegen den Verstand mit seinen Gesetzen, der „sich als Aufklärung gegen die Religion gewendet hatte, indem er natürliches Sein zur Grundlage genommen hat, sei es ein Seiendes der physischen oder der geistigen Natur."

Wofür es Hegel einzutreten drängte, ist das Prinzip der geistigen Freiheit, ist „daß der Mensch sich mit dem Wahrhaftigen abgibt und dieses sich zum Bewußtsein bringt." Darum bedeuten ihm Begriff und Begrifflichkeit etwas völlig Anderes als den Franzosen: nicht Abstraktionen, sondern Ideen mit Lebensgehalt. Darum bekämpft er alle Nutzbarmachnng des Geistigen für selbstische Zwecke, alle Mechanisierung des menschlichen Arbeitens und

Schaffens, auch den Gedanken eines bloß zahlenmäßigen Fortschreitens der Menschheit zu immer höherer Bildung und Glückseligkeit. Freiheit ist ihm das Beisichsein des Geistes; Vernunft die Verwirklichung dieses freien Geistes in Geschichte und Natur. Keiner hat ihn gröblicher mißverstanden, als wer zum erstenmal „das Vernünftige in der Geschichte" in das erfahrungsmäßig Gegebene umgedeutet hat. Dessen zum Beweis stehe hier ein Satz statt vieler ähnlichen: „Dies, was sonst Wirklichkeit heißt, wird von der Philosophie als ein Faules betrachtet, das wohl scheinen kann, aber nicht an und für sich wirklich ist."

Mit schroffer Absage wendet sich Hegel gegen das echt französische Verlangen nach irdischer Glückseligkeit als Zweck des Geistes.[1])

Genau ein halbes Jahrtausend vor Hegel hatte Eckehart, der bald am deutschen Rhein in Straßburg und Köln, bald in Paris, der Hochschule Abälards, lehrte, das Urerlebnis deutscher Mystik in klaren und scharf bestimmten Begriffen dialektischer Wortkunst durchgeglüht. Nun aber erneuerte der letzte große Metaphysiker der Deutschen das Werk des nie von ihm gekannten Geistesverwandten auf dem Grunde von Europas fünfhundertjähriger Gedankenarbeit und mit den Waffen natürlicher Vernunft, die eben damals vom französischen Geist als sein liebstes Kind auf den verlassenen Himmelsthron gehoben wurde.

Mit Hegels Tat und Vorbild war der deutsche Geist zur Mündigkeit und Selbstbestimmung erwacht, zu jener eingeborenen Freiheit, die er sich in der Auseinandersetzung mit der westlichen Aufklärung schrittweis erkämpfte. Doch er verschmähte es nicht, bei dem älteren Bruder zu lernen. Ein Hamann schrieb von Montesquieu: *„On peut le combattre, mais il faut l'estimer."* Wie Goethe und Schiller immer wieder von den Franzosen zur Selbstbesinnung und Selbstverteidigung getrieben wurden, sollte längst

---

[1]) „Aber die Geschichte ist nicht der Boden für das Glück. Die Zeiten des Glückes sind in ihr leere Blätter. Wohl ist in der Weltgeschichte auch Befriedigung; aber diese ist nicht das, was Glück genannt wird: denn es ist Befriedigung solcher Zwecke, die über den partikularen Interessen stehen. . . . Die weltgeschichtlichen Individuen, die solche Zwecke verfolgt haben, haben wohl sich befriedigt, aber sie haben nicht glücklich sein wollen." Diese und die anderen Stellen sind fast ohne Ausnahme der neuen Ausgabe von Hegels „Philosophie der Weltgeschichte" entnommen, von Georg Lasson (Leipzig, Meiner, in vier Bänden).



bekannt sein [1]). Wie der Reichsfreiherr vom Stein im Gedankenkreis der französischen Revolution heranwuchs, hat Max Lehmann in dessen Lebensgeschichte nachgewiesen. Und sogar Ernst Moritz Arndt, der grimmige Franzosenhasser, arbeitete seine Grundgedanken über Erziehung am Gegensatz zur französischen Art heraus.

Aus Frankreich kam dem Zeitalter der deutschen Erweckung die Fülle der Fragen, der Lösungsversuche, der Zeitbegriffe. Sogar die englische Aufklärung floß den Deutschen zum großen Teil in französischen Fassungen zu. Aus Frankreich kam die Gewöhnung an Gedankenklarheit und Formenstrenge, die unserer Sehnsucht nach Unbedingtem und Uferlosem wohltätige Schranken und Grenzen setzen konnte. Aus Frankreich kam die weltmännische Sitte, den Hörer und Leser durch kluge Zurückhaltung zu gewinnen und durch verschleierte Andeutung den neuen Sinn der Rede selbst finden zu lassen. Lange war die Pflege deutschen Geistes Pastoren und Professoren mit ihren leiblichen und geistigen Söhnen fast ohne Ausnahme überlassen geblieben; nun schrieb selbst der grundgediegene Westfale Justus Möser seine 'Patriotischen Phantasieen' mit überlegenem Weltsinn, geschmackvoller Laune und sieghafter Ironie.

Im Wettbewerb mit der französischen Sprachkunst, zu einer Zeit, wo die Höfe französisch und die Hochschulen oft noch lateinisch dachten, bemühten sich Winckelmann, Lessing und Kant, neben und nach ihnen Wieland, Herder und Goethe, später noch Fichte, Hegel und Arndt in schwerer Entsagung und Selbstzucht um ein reines und reinliches Deutsch. Ist es bekannt, wie es bekannt zu werden verdiente, daß unser Fichte noch in späteren Jahren aus Rousseau und Montesquieu übersetzte, um sein herzhaftes Deutsch zu strecken und zu glätten? [2]) Wann hat, vor oder nach ihm, ein tiefer und urechter Denker sein sprachliches Werkzeug zu soviel Schönheit und Sicherheit gebildet, wie jener, der das Buch von der 'Bestimmung des Menschen' schrieb?

---

[1] Nicht so bekannt dürfte es sein, daß auch Goethes 'Iphigenie' von solcher Auseinandersetzung erfüllt ist. Gern würde ich hier auf die noch ungedruckten, tiefeindringenden und weitausgreifenden Untersuchungen von Franz Saran hinweisen.

[2]) Ich verdanke diesen wichtigen Hinweis und wertvolle Förderung auch durch Gedanken dem schönen Buche von Heinz Heimsoeth, Fichte (München, Ernst Reinhardt 1923).

Jene Rufer im Streit des erwachenden Deutschland besiegten die Gewandtheit des überlegenen Nachbars gleichwie die eigene Schwere, solange sie Willen und Kraft betätigten zum Glauben und Bilde einer höheren geistigen Ordnung, aus der die Welt der Erfahrung erst ihren Wert empfängt und verständlich wird; solange ihr Mut vorhielt, den ewigen Gott durch die sittliche Tat in der eigenen Brust zu erzeugen; solange sie gläubig vertrauten, daß sich ringsum die Menschen zu einem bessern und edlern Dasein verändern können und müssen; solange ihre Leidenschaft glühte, ohne die, nach dem Zeugnisse Hegels, nichts Großes in der Welt vollbracht worden ist.

* * *

Der Tag des Deutschen, der mit König Friedrich anhob, senkte sich zum Abend, als Hegel und ein Jahr darauf Goethe von uns schieden. Die jüngeren Geschlechter wagten nicht mehr, im Flug zur Sonne mit Anschauung und Begriff Himmel und Erde umfassen zu wollen. Das heilige Kaiserreich der deutschen Geisteseinheit wurde aufgeteilt in kleine Fürstentümer, deren *reguli*, des engen Besitzes froh, sich später oft um so stolzer gebärdeten. Der deutsche Geist, der ein Jahrhundert lang als Fortinbras mit gezücktem Schwert auf der Bühne der Welt zu vorderst gestanden hatte, trat nun als Hamlet, ganz in sich gekehrt, in den Schatten. Sehnsucht ward Wehmut, Wille Wunsch; Erwartung wurde Entsagung, Tathandlung Traum.

Die nachgeborenen Geschlechter fanden den Himmel der Ideen verdüstert und verschleiert. Kein anderer deutscher Dichter sprach mit größerer Schärfe den Wandel der Zeitstimmung und der Gemüter aus als Schiller in seinem Lied zur Jahrhundertwende. Der Völkerfriede und der Geistesfrühling, von dessen Anbruch die Edelsten in Europa schwärmten, war in ein Völkerschlachten jäh verdüstert. Die freiwillige Abschaffung der Vorrechte des französischen Adels hatte zu den Septembermorden hingeführt. Seit 1797 wandten sich Fichte und Hegel mit ihren Hoffnungen von Frankreich ab. Die deutschen Freiheitskriege, die Friedrich Wilhelm III. in die „Befreiungskriege“ umzunennen anbefahl, führten zur erbarmungslosen Unterdrückung der deutschen Burschenschaft nach dem Wartburgfest (1817). Auf Runge und Friedrich, die allumfassenden Maler des deutschen Menschen und der deutschen Landschaft, folgten die farbenblassen Nazarener. Auf ein christ-

liches Deutschtum, das in geistgewaltiger Überhöhung vom Ketzer Eckehart und Reformator Luther bis zu Jacobi, Franz von Baader und Joseph Görres reichte, folgte die neue Verschärfung der konfessionellen Gegensätze. Der *hôhe muot*, das hochgesinnte faustische Streben, versank in Kleinmut, Mißmut, Weltschmerz.

In Einem jedenfalls behielt der Seherblick Hegels recht: seine Philosophie der Geschichte eröffnete ein Jahrhundert deutscher Geschichtsforschung und geschichtlich denkender Philologie. Die besten geistigen Kräfte der kommenden Geschlechter wandten sich von der Philosophie und philosophischen Dichtung ab und bauten jene Wissenschaften von Grund aus um. Erich Rothacker (in seiner 'Einleitung in die Geisteswissenschaften') hat anschaulich dargelegt, wie die historische Schule den größeren Hegel, noch als er lebte, befehdete und aus seinem Weltreich zu verdrängen suchte. Jetzt traten voran die großen Rechtsgelehrten Savigny und Eichhorn; die Brüder Grimm; mit ihnen Bopp, Lachmann, Friedrich Diez, Neander und, vielleicht der Größte unter ihnen, Ferdinand Christian Baur in Tübingen. Und der gedankenstarke und zwecksichere Friedrich List aus Reutlingen wies schon auf Technik, Verkehr und Wirtschaft des künftigen Deutschland hin.

Indessen sich diese geschichtliche Betrachtung sogar der Naturforschung bemächtigte, trat ein, was Hegel aus tiefstem Herzen verabscheut hatte und verabscheuen mußte. Zur Grundlage wurde nun überall „das natürliche Sein genommen, sei es der physischen oder der geistigen Natur". „Diese Grundlage hielt der Verstand als das Wahre fest" und trennte diese neuen Wissenschaften damit, im Grundsatz wenigstens, von dem Lebensnerv des deutschen Wesens, der „Innigkeit und Tiefe" des schöpferischen Geistes, selbstmörderisch ab.

Mit jenem faustisch deutschen Einheitsstreben, mit jener Ausschließlichkeit und Selbsthingabe, die nicht unser schlechtestes, doch ein verhängnisvolles Erbteil ist, knieten seitdem die besten deutschen Söhne vor fremden Göttern, die man aus Frankreich, England und Amerika borgen kam. Da man sie nicht aus eigener Seele nahm und schuf, verloren diese fremden Götter auf unserem Heimatboden bald ihre Würde und ihren alten Wert. Sie nannten sich Tatsache und Gesetz, Erfahrung und Genauigkeit, Zweck und Bedürfnis. Die deutschen Heiligtümer wurden als abgeschafft erklärt. Mill, Spencer, Comte und James wurden Führer des

jungen Deutschland, das sich in Technik und Wirtschaft seitdem bis heute nicht genug tun konnte [1]).

Man vergaß bei uns, daß die bescheidenste Erfindung, das anspruchloseste Patent aus jener schöpferischen deutschen Seele aufging, von der seit Eckehart die deutschen Metaphysiker in Werk und Lehre Zeugnis gaben.

Nun fand die französische *raison* in Deutschland keinen ebenbürtigen Gegner mehr. Sie, die mit ungeheurer Kraftanstrengung. im Zeitalter der Deutschen, auf ihre Grenzen zurückgewiesen worden war, die Überwundene und Überhöhte, nun kehrte sie als Siegerin zurück. Die Grenzwacht deutschen Geistes war durch stillschweigenden Beschluß nachfahrender Geschlechter unter allgemeinem Jubel zurückgezogen worden. Wie die Trojaner einst das hölzerne Pferd, so zogen gutmütige, ahnungslose deutsche Männer den dickbäuchigen Götzen Empirie in die heiligen Mauern eigenhändig ein. Damit, daß diese fremden Gedanken aus tieferem Seelengrund überboten, übertroffen, überhöht werden könnten, war es nun auf lange Zeit vorbei. Man empfahl die fremden Gebilde angelegentlich der Bewunderung, Nachahmung und Verpflanzung. Kein Ringen war es, Aufopferung des eigenen Selbst zu nennen.

Doch siehe da, mit diesen fremden Schätzen, mit dem Gedankengut und der Erkenntnis von Taine, Renan, Verlaine, Huysmans, Maeterlinck, Claudel und Bergson — um wenige aus vielen nur zu nennen — holten sich die erfahrungsstolzen Deutschen ihr heimisches Erb- und Eigengut in fremder Auffassung zurück. Denn die Franzosen hatten seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sich angeeignet und in sich aufgenommen, was sie von deutschen Gütern des achtzehnten irgend brauchen konnten. Ihre ganze Geistesgeschichte seitdem bis zum Weltkrieg ist wesentlich von dieser Verarbeitung der großen Deutschen aus jener Zeit bestimmt und gestaltet worden. Das hat man drüben nie geleugnet, und nur darum geht heute dort der Streit, ob diese Einwirkung des deutschen Geistes heilsam oder schädlich war.

So kam es, daß während derselben Zeit, da Schelling und Hegel in ihrem Heimatland bekämpft, vergessen oder gar mißachtet wurden, ihnen die besten Denker des neueren Frankreich

[1]) Es fragt sich, ob es ratsam ist, durch möglichst viele Realien aus England und Englisch-Amerika diesen Hang der Zeit an den deutschen Schulen noch zu fördern. Nicht mit dem Zeitgeist, sondern mit dem Jugendgeist ihm scharf und schroff entgegen: so will es unsere Art und Selbsterhaltung.



sorgfältige Beachtung gönnten. So kam es, daß mit Taine und Bergson (wie mit dem Neapolitaner Benedetto Croce) ein gutes Teil der Grundgedanken Hegels und Schellings heimkehren durfte und nun das Auge der nachgeborenen Deutschen schrittweis und langsam an den Anblick deutscher Metaphysik gewöhnte. Bis es nun, nach langer Zwischenherrschaft fremder Götter und Götzen, nicht mehr verpönt, nicht mehr unstatthaft scheint, daß wir den echten Hegel und den echten Fichte vom Schutt der Mißverständnisse befreien und unser heutiges verstäubtes Denken selber im Sonnenlicht und Gipfelwind ihrer Alpenhöhen zugleich ausbrennen und auskühlen lassen.

Wenn das geschieht, wenn daran jeder für sein Teil mitarbeitet, wenn die schon vor dem Weltkrieg begonnenen Versuche weiterschreiten, dann wird es später einmal möglich sein, daß die wirkende und schaffende Vernunft der Deutschen die rechnende und teilende der Franzosen aus ihrem tieferen Grunde überwindet. Und niemand wage es dabei, die Verantwortung auf äußere Mächte oder irgendein „zwangsläufiges“ Schicksal abzuschieben. Die Zukunft liegt, trotz aller Feindschaften und äußeren Schwierigkeiten, allein bei uns. Denn Schicksal und Geschichte warten nur auf uns. Uns bedroht kein anderer Feind mit größerer Gefahr, als was wir gegen uns selber, durch Handeln oder Unterlassen, sündigen.

Wenn das nochmals geschieht, wenn derselbe Geist, der in Eckehart lebendig war, auch in uns selber aufersteht, dann, nur dann wird hohem Mute einer neuen Jugend ein neuer Kampfpreis werden.

Goethe und die italienische Landschaft.

Von Kurt Gerstenberg (Halle a. S.).

Am 30. Juni 1788 schrieb Frau von Stein an Frau von Schardt: „Vorgestern war ich mit der Herzogin Luise und Herders bei Goethen, der uns einige Kupferstiche von Claude Lorrain und geschnittene Antiken wies.“ Kupferstiche nach Claude und antike Gemmen — damit sind die beiden Welten künstlerischer Eindrücke angedeutet, die Goethe auf der italienischen Reise im Innersten berührt hatten. Weisen die geschnittenen Steine auf das intensive Studium der antiken Plastik, so enthält der Name Claudes mehr als das Interesse an der klassischen Landschaftsform des 17. Jahrhunderts. Es ist das Erlebnis der italienischen Landschaft selber, das sich für Goethe dahinter verbirgt.

1. Fremde Anschauungsbilder.

Von der Stunde an, da Goethe den Brenner überschritten hatte und in geschwinder Fahrt an der reißenden Etsch abwärts der lombardischen Ebene entgegenrollte, hat er sich gemüht, die Landschaft nach ihrem künstlerischem Gehalt zu erfassen, ihrer innersten Wahrheit habhaft zu werden; wenn überhaupt von jemandem, so würde man von Goethe neue, nur vom ihm gesehene Bilder erwarten. Das Gegenteil geschieht. Sein Verlangen nach Italien war bildnerischer Natur, aber sein Auge, seine spezifisch optische Begabung hatte sich bisher einzig an den Vorstellungen Italiens genährt, die den Werken bildender Kunst zu entnehmen waren. Wie er nun mit brennender Erwartung reist, umschweben ihn diese Schatten, die die Blutschale des Lebens zu trinken begehren. Noch einmal indes überkommt ihn ein nordischer Eindruck. „Einige Mühlen zwischen uralten Fichten über dem schäumenden Strom waren völlige Everdingen.“ Dann aber will er südliche Landschaft sehen. Er holt aus seinen Erinnerungsbildern das heraus, was er als Netz über Menschen, Tier und Landschaft werfen kann. „Die aufgebundenen Zöpfe der Frauen, der Männer

bloße Brust und leichte Jacken, die trefflichen Ochsen, die sie vom Markt nach Hause treiben, die beladenen Eselchen, alles bildet einen immer lebenden und sich bewegenden Heinrich Roos.“ Goethe sieht zunächst nicht Form noch Farbe, sondern rein gegenständlich. Auch regt sich zwar der Wunsch nach dem Plastisch-Architektonischen, wie er denn bei einem Ballspieler in Verona entzückt die Stellung des borghesischen Fechters wahrnimmt, in Baukunst und Landschaft aber nimmt vorerst immer wieder die malerische Gruppe seinen Sinn gefangen. So bei dem Haus des Palladio in Vicenza. „Wollte man es zum Gemälde nachbilden, so daß die Nachbarhäuser mit vorgestellt würden, so wäre auch das vergnüglich anzusehen, wie es zwischen sie eingeschaltet ist. Das hätte Canalett malen sollen.“ Goethes Farbensinn läßt ihn dann auch im Anblick der Natur eine Konstante der venetianischen Malerei in der Klarheit und Helligkeit der Farben finden, woran ihm Tizians und Veroneses Werke recht eigentlich zu erkennen sind. „Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr, und auf den Gondelrändern die Gondoliere leichtschwebend, buntgekleidet, rudernd, betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von dem Widerschein des meergrünen Wassers. Alles war hell in Hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen.“ Man spürt an dieser Beschreibung, wie Goethe im Sinne des 18. Jahrhunderts urteilte, für das doch gerade die impressionistisch aufgefaßten, mit punkthaften Lichtern übersprühten Bilder des Canaletto-Kreises neue Ausdrucksformen waren. In diesem Zusammenhang fällt dann auch die Aussage, die wie eine Erklärung dieser ständig wechselnden Verwendung fremder Anschauungsbilder anmutet. „Meine alte Gabe, die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt, brachte mich auf einen eigenen Gedanken. Es ist offenbar, daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt, und so muß der venetianische Maler alles klarer und heiterer sehen als andere Menschen“ (Venedig 8. Okt.).

Diese Gabe, mit den Augen verschiedener Maler zu sehen, ist durchaus keine kleine oder verächtliche Sache, und eine Land-

schaft etwa im Stile Ruysdaels zu erfassen, bedeutet gewiß eine Leistung des Formengedächtnisses, so daß man jungen Kunsthistorikern zu Nutz und Frommen solche Sehübungen anempfehlen kann, angehenden Malern aber — und als solchen fühlte sich doch damals Goethe — muß es zum Verderben gereichen. Denn der Maler soll sein Gedächtnis mit seiner eigenen Formauffassung, aber nicht mit der fremder Maler laden, damit der schöpferische Keim, wenn er aufbricht, sich daran ersättige und wachse. Vornehmlich aber der eigenen Klärung galten Goethes Bemühungen, und durch Vergleichswerte tastete er sich heran an den Kern des Wahren, der ihm nicht gleich sichtbar war. Wenn Goethe mit den Augen verschiedener Maler sieht, geschieht dies nicht aus Gründen historischer Betrachtung, die im Nacheinander die verschiedenen optischen Entwicklungsstufen an ein und demselben Objekt erfassen will, sondern alles Gestaltete ist ihm gleicher Lehrmeister zur Erweiterung der eigenen Anschauung. Zudem wird ein allgemein menschliches Gesetz mit dieser Gabe Goethes umschrieben, die das Nichtschöpferische der Augenbegabung Goethes im positiven Sinne formuliert. Goethe hat mit wachen Sinnen empfunden, daß er nicht von sich aus und unmittelbar zur Formanschauung gelange, sondern daß ihm die großen optischen Begabungen, wie sie die führenden Maler jedes Zeitalters darstellen, dazu die Handhabe boten. Durch die künstlerischen Erkenntnisse in den Bildern eines solchen Individuums wird aus der Natur das herausgeholt, herausgesehen, was dann ganzen Generationen als das Bild der Natur schlechthin erscheint. Jeder einzelne gleicht seine Bedürfnisse optischer Art dem hier Gefundenen an, gewinnt damit ein Schema, das er den Natureindrücken überwirft, dergestalt, daß, wenn er spürt, wie weit es sich für ihn damit decke, er schließlich aus der Verschmelzung dieses Schemas mit dem persönlichen Eindruck zu eigener Anschauung gelangt. Goethe gießt also zunächst immer sein Erleben in ein vorhandenes Gefäß, um dies dann jedesmal zu sprengen und aus eigener Kraft zu einer neuen, entsprechenderen Form zu gelangen, worin das Bild des sich ihm offenbarenden Italiens am reinsten erscheint, „denn man denkt sich denn doch mit aller erhöhenden und verschönernden Immagination das Wahre nicht“[1]).

[1]) Schriften der Goethegesellschaft Band II: Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder, hg. von Erich Schmidt 1866, S. 216.



Die Kraft der dichterischen Phantasie ließ Goethe in Verona sogleich zu neuer originaler Anschauung gelangen, als er sich in sinnfälligster Form das amphitheatralische Aufsteigen der Ringe in der Arena klar macht: „Wenn irgend etwas auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben, man rollt Fässer herbey, fährt mit Wagen heran, legt Bretter herüber und hinüber, stellt wieder Bäncke hinauf, man besetzt einen benachbarten Hügel und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Crater“ [1]). Der Kanzler von Müller spricht von dieser eigenen Art Goethes zu beobachten und zu sehen: „Alles gruppiert sich ihm gleich wie von selbst und wird dramatisch“ [2]). Das Spezifische der dichterischen Phantasietätigkeit wird damit ausgedrückt.

Wenn der Landschaft gegenüber nun das Merkwürdige zu beobachten ist, daß Goethe sich still hält und alles auf sich wirken läßt, aber nicht mit originaler Kraft darauf antwortet, sondern mit zwischengeschalteten Anschauungsbildern, so geschieht das, weil die bildnerische Begabung, die Goethe hier allein, wenn auch nicht mit ihren Mitteln, sprechen läßt, bei weitem nicht der Ursprünglichkeit und Fülle seiner dichterischen Kraft gleichkam. Zudem hat Goethe sich dem künstlerischen Landschaftserlebnis gegenüber anfangs selber die größte Zurückhaltung auferlegt, wie aus der Notiz in Terni den 23. Oktober Abends hervorgeht: „Mit dem, was man klassischen Boden nennt, hat es eine andere Bewandtnis. Wenn man hier nicht phantastisch verfährt, sondern die Gegend real nimmt, wie sie daliegt, so ist sie doch immer der entscheidende Schauplatz, der die größten Taten bedingt, und so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken, und mir ein freies klares Anschauen der Lokalität zu erhalten.“ Es kann daher nicht wundern, daß Goethe auch in Rom zunächst ihm geläufige Anschauungsbilder wiederzufinden meint, die seiner klassizistischen Kunstanschauung im Grunde völlig wesensfremd sind. „Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom auf einem Vorsaal aufgehängt), seh' ich nun in Wahrheit usw.“ Es sind die gänzlich unantiken, effektvoll malerischen Radierungen

[1]) Schriften der Goethegesellschaft, Bd. II, S. 68.

[2]) Unterhaltungen mit Goethe, S. 14.

G. B. Piranesis, von denen Goethe hier spricht. Noch einmal, in Neapel, wird geprägtes Kunstwerk früherer Zeit zur Gewinnung eigener Anschauung herangezogen. Der „Wunderdoktor, der seine Arcana gegen alle Übel den bedrängten Gläubigen darbot", schien Goethe ein Gerard Dow, der doch nur allenfalls in der Wahl des Themas Vergleichbares enthält, jedoch in dem holländischen Phlegma seiner Figuren den größten Gegensatz darstellt zu diesem Treiben von italienischer Lebhaftigkeit, das im 17. Jahrhundert einzig Pieter van Laer in seinen 'Bambocciaden' genannten Bildern des römischen Volkslebens aufzufangen gewußt hatte.

Die Bemerkung nach der Ankunft in Rom „es ist alles wie ich mirs dachte und alles neu", spiegelt den Kampf, den mitgebrachte Anschauung und intensives neues Erleben in Goethe kämpften. Alles schien ihm zunächst nur größere plastische Klarheit zu haben, bestimmter, lebendiger zu sein als im Norden, doch war das noch immer das alte mitgebrachte Bild, das nun aus einem Schemen auf einmal rundes körperliches Leben gewann. Entscheidend wird, daß Goethe, als er auf römischem Boden seinen klassischen Stil und seine Kunstanschauung gewann, vom Individuell-Zufälligen absah und auf das Gesetzmäßige aller Bildung in Kunst und Natur drang, wie er denn Typik und Notwendigkeit der Form am reinsten in der Antike finden mußte. „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden: Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott" (6. Sept. 1787). Diesen neuen Grundgedanken werden nun alle früheren und fremden Anschauungsbilder angepaßt. Die neue klassische Anschauung erschöpfte sich aber keineswegs in der Menschendarstellung, da Goethe als nordischer bildnerischer Mensch ein ganz ursprüngliches Verhältnis zur Landschaft besaß. Goethe hat zunächst die römische Landschaft mit den Augen der klassischen Landschaftsdarsteller sehen gelernt, die dies Erlebnis schon zwei Jahrhunderte früher in die klare Gestalt ihrer Bilder gegossen hatten, um schließlich selber mit der Großheit der Auffassung dieser Meister zu empfinden und zu sehen. Nach einem Besuch mit Hackert am 27. Juni 87 in der Galerie Colonna, wo die Arbeiten Poussins, Dughets, Claudes und Salvator Rosas betrachtet wurden, wird dem Wunsch und Willen dazu Zeugnis gegeben: „Wenn man nun gleich wieder die Natur ansehen und wieder finden und lesen kann, was jene gefunden und mehr oder weniger nach-

geahmt haben, das muß die Seele erweitern, reinigen und ihr zuletzt den höchsten anschauenden Begriff von Natur und Kunst geben."

2. Goethe und Claude Lorrain.

Niemand wird behaupten wollen, daß einer jener Künstler, deren Werke Goethe anfangs heranholt, um seine Eindrücke zusammenfassend zu verdeutlichen, Goethe irgendwie innerlich verwandt gewesen wäre. Ja, im Gegenteil, man darf sagen, daß sich Goethe schon auf der Reise immer mehr von der in solchen Bildern ausgedrückten Weltanschauung entfernte. Aus einer Gesinnung, der alles Halbe verhaßt war, mußte Goethe spüren, daß in dem von südlich romantischer Idealität doch nur übergoldetem Naturalismus etwa eines Roos ein falscher Klang vorhanden war. „Ich bin für alles zu alt, nur nicht für das Wahre", heißt es bezeichnend am 6. Januar 1787 an Frau von Stein. Das hat Goethe immer wieder betont, ähnlich in der Briefstelle an Herder 13. Dezember 1786: „Außer den Gegenständen der Natur, die in allen ihren Teilen wahr und konsequent ist, spricht doch nichts so laut als die Spur eines guten verständigen Mannes —", wozu 1816 der charakterische Zusatz kam: „als die echte Kunst, die eben so folgerecht ist als jene." Andererseits konnte Goethe, je reiner er selber empfand, je schärfer seine Augenempfindlichkeit geworden war, das ihm Gemäße in der bildenden Kunst mit desto größerer Entschiedenheit und Ausschließlichkeit als bisher erfassen. Sein Mißbehagen, wo er auf eine fundamental andere Weltanschauung stößt, läßt denn auch die Nadel seines seelischen Gleichgewichts bis zu größter Spannweite ausschlagen. Die titanische Gewalt Michelangelesker Form erschüttert ihn, befriedigt ihn aber keineswegs, da sie sein Formgefühl nicht nur weitet, sondern überweitet. Die innere Zurwehrsetzung gegen solche gewalttätige Einseitigkeit bleibt auch in der positiven Form seines Urteils erkennbar. „Ich bin in dem Augenblicke so für Michel Angelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann" (2. Dezember 1786). Das Problem liegt also klar: der grandiose personale Idealismus des Michelangelo mußte durch die Pracht der Körperbildungen, die die wahrste Fortsetzung und Bereicherung der Antike bedeuteten, Goethe anziehen, aber das dahinter auftauchende monistische Welt-

bild[1]) mußte ihn, der die reinste Prägung pantheistischer Weltanschauung darstellt, ebenso entschieden abstoßen. In der 'Italienischen Reise' wird Michelangelo nicht wieder erwähnt und es ist charakteristisch, daß Goethe auch späterhin Michelangelo zwar immer aufs Höchste bewundert, aber eigentlich eher meidet als sucht. Lionardos und Raffaels Werken allein hat er Aufsätze gewidmet, den Großmeistern der Renaissance also, die bildnerisch das gleiche pantheistische Glaubensbekenntnis niederlegten, das er als Dichter vertrat.

Das harmonische Wesen des klassischen Stils ging Goethe an Raffael auf, an dem er eine homerische Simplizität bewunderte. „Da ist's, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift herausstudieren sollte", heißt es bei Betrachtung der Fresken in den Stanzen und der biblischen Idyllen in den Loggien. Unter den klassischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts in Rom vertrat nun einzig Claude Lorrain diese pantheistische Grundanschauung in reinster Entfaltung[2]). Das Italien, wie es Goethe in seiner Vorstellung verlangte, hatte in Claude Lorrain schon einen Interpreten gefunden. Nun, da er das Land betrat und dort fand, was er suchte, wurde er zu jener hohen Begeisterung entflammt, mit der er Claudes Kunst immer wieder begegnet. Claude ist der Maler des lichtreichen Italiens gewesen, in dem alle Form von reinster Sonne umhüllt wird. Der Ernst der italienischen Landschaft, das Düster-Drohende und Zornige besonders der römischen Campagna und Bergwelt hat mehr dem gallischen Temperament entsprochen. Die großen Franzosen Nicolas Poussin und Gaspard Dughet haben es herausgehoben in ihren Bildern, und Stendhal hat es in Worten ausgesprochen[3]).

Goethe, vollkommenster Ausdruck der deutschen Seele, ist Träger jener unstillbaren Sehnsucht, mit der Germanismus und Romanismus in der Kunst verbunden sind. Der Drang aus dem Formlosen zum Formvollen, das Verlangen von dem verschwommen Wogenden zu dem klar Ruhenden vorzudringen, hat die nordischen Künstler aller Jahrhunderte immer wieder über die Alpen getrieben. Wie ein nordischer Bär komme er von den Alpen herunter, wie ein Schuhu durchfliege er nachts die schönsten Gegenden, heißt es

---

[1]) Vgl. Nohl, Die Weltanschauungen der Malerei 1908, S. 27.

[2]) Vgl. Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei 1923, S. 141 ff.: die Weltanschauungstypen etc.; über Claude S. 145.

[3]) Vgl. Gerstenberg a. a. O. S. 117.

in den ersten Reisebriefen an Frau von Stein. Goethe hatte die größte Sehnsucht nach lichterfüllter Tageshelle, nach durchsichtiger Klarheit und er mußte zu dem sich hingezogen fühlen, der ihm seinen Weg erleichterte. Zugleich wollte und konnte Goethe das germanische Erbteil nicht preisgeben, das den Eindruck räumlicher Unbegrenztheit und Fülle der atmosphärischen Stimmung aufsuchen heißt. Alles das fand er bei Claude, dessen Landschaften von der Stimmung lichtreicher, schier unendlicher Ebenen leben, die sich im Silber der Ferne verzehren. Am 19. Februar 1787 schreibt Goethe aus Rom: „Über der Erde schwebt ein Duft des Tages über, den man nur aus Gemälden und Zeichnungen Claudes kennt, das Phänomen in der Natur aber nicht leicht so schön sieht als hier.“ Und weiter auf der Fahrt nach Sizilien: „Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhren. Die Reinheit der Konture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun verstehe ich erst die Claude Lorrain und habe Hoffnung auch dereinst in Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervorzubringen.“ Goethe empfand auf das stärkste die innere Verwandtschaft, die Bäume und Architekturen bei Claude besitzen, wodurch die Säulen naturhafte Existenz und die Bäume das Gelöste, Freischwebende im Luftraum gewinnen. Selbst den öffentlichen Garten von Palermo sah Goethe mit Claudes Augen: „Regelmäßig angelegt schien er uns doch feenhaft.“ Man erinnere sich, wie Goethe in dem nachgelassenen Aufsatz über Landschaftsmalerei in Kunst und Altertum 1832 bei Claude das Feenhaft-Architektonische rühmte.

Was Goethe selber an Werken Claudes in Rom sah, ist aus dem damaligen Bestand der römischen Sammlungen ungefähr zu erschließen. Vor allem werden ihm die Bilder der Galerien Doria und Colonna Eindruck gemacht haben. Eins davon, die Mühle in der Galerie Doria von 1648, also aus der Höhe von Claudes Schaffen wurde 1804 von W. F. Gmelin gestochen. Darauf bezieht sich wohl die Briefstelle an Frau von Stein am 28. März 1804: „Ich habe einiges interessante neue von Kupferstichen vorzuzeigen. Einen himmlischen Claude Lorrain.“ Man kann nicht davon sprechen, daß sich in Goethes Zeichnungen eine ursprüngliche künstlerische Begabung neu und bedeutend ausdrücke. Die Masse der Zeichnungen

bleibt für die Kunstgeschichte ohne Belang, da diese Versuche, zu anschaulicher Klarheit über die Natur zu kommen, bruchstückartig bleiben und durch die Beziehungen zu den Zeichengewohnheiten der kleinen Künstler des Hackertkreises gehemmt sind. Nur eine lavierte Federzeichnung mit einem Motiv von der Via Appia hat wahrhaft großen Stil[1]), aber es ist Claudes Stil, in den sich Goethe ganz hineingesehen hatte.

Goethe bewunderte das ursprünglich große Naturgefühl, das hinter Maß und Regel dieser Landschaften lebensvoll pulst. Diese Bewunderung prägte noch im Alter das schöne Wort: „Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig"[2]). Der Lothringer Claude, germanischer Auffassung am nächsten, hat durch die Gemütswirkung seiner atmosphärischen Probleme immer wieder die nordischen Landschaftsmaler angesprochen. Das hierin liegende irrationale Element bildet den Grund, warum die Italiener die Nachfolge Claudes vermieden, die Niederländer aber sich immer wieder seinen Stil als Vorbild erkoren haben. Von den unmittelbaren Schülern Swanevelt, Both und Asselijn ab ist die Reihe der holländischen und deutschen Nachfolger bis ins 19. Jahrhundert nicht mehr abgerissen. Man darf sich nicht darüber wundern[3]), daß Goethe nach längerem Aufenthalt in Rom die 'Diverses Vues de Rome' des Herman von Swanevelt, zwei Reihen von je 13 Radierungen um 1630 den brillanten Strichen des Piranesi, der 'Vedute di Roma' von 1748 und der 'Antichità Romane' von 1756 vorgezogen hat. Goethe urteilte zunächst als Künstler des Klassizismus, dem sorgfältige Treue und ein linienfester Stil das für eine Vedute allein gültige Ausdruckmittel schienen. Bezeichnend ist die Aussage: „... die Trümmer der Antoninischen und Caracallischen Bäder, von denen uns Piranesi so manches Effektvolle vorgefabelt, konnten auch dem malerisch gewöhnten Auge in der Gegenwart kaum einige Zufriedenheit geben"[4]). Goethe muß die bildmäßige Abrundung, die Piranesi den einzelnen Ansichten gab, als mangelnde Wahrheit

[1]) Schriften d. Goethe-Gesellschaft, Bd. XII, Weimar 1897, Tafel 9.

[2]) Vgl. W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr 1921, S. 178: „In der Erinnerung an Claude Lorrains wonnevolle paradiesische Gefilde fühlt der alte Goethe noch einmal den Anhauch der leichten Lüfte des Südens."

[3]) Wie L. Vogel das tut: Aus Goethes römischen Tagen, 1905, S. 68.

[4]) Der Begriff „malerisch" im Sinne der Maler des Goethekreises, die mehr Zeichner waren, nähert sich hier dem, was nach heutiger kunstwissenschaftlicher Terminologie gerade als linear bezeichnet wird.



empfunden haben, je mehr er selber mit den Dingen vertraut wurde, und schätzte daher die an sich sehr viel anspruchsloseren Blätter des Swanevelt höher. Zudem sah Goethe doch auch in der prickelnd malerischen, leicht hüpfenden Formbehandlung mit dem jähen Wechsel von Licht und Schatten das Rokoko, die Kunst also, die seinen durch Winkelmann erzogenen Augen verhaßt war. Weil die Radierungen Swanevelts ohne theatralische Nebenabsichten einzig die sorglose Existenz unter römischen Himmel in reiner Stimmung enthielten, wurden sie ihm zu „anmutigen Trägern des Lebendig-Gegenwärtigen."

Immer wieder weist die künstlerische Naturauffassung Goethes der Kunst Claudes verwandte Züge auf, und dies milde Gestirn leuchtet auch dort über ihm, wo sein Name nicht ausdrücklich genannt wird. „Von der Schönheit, im vollen Mondschein Rom zu durchgehen, hat man, ohne es gesehen zu haben, keinen Begriff. Alles einzelne wird von den großen Massen des Lichtes und Schattens verschlungen und nur die größten allgemeinsten Bilder stellen sich dem Auge dar" (2. Februar 1787). In der Zeit, wo Goethe glaubte auch gefühlsmäßig als Italiener unter Italienern zu leben, bricht hier eine spezifisch germanische Auffassung mit ursprünglicher Kraft hervor. Die Italiener haben es immer vermieden, Nachtlandschaften darzustellen, insbesondere gibt es von Florentinern und Römern keine Mondscheinlandschaften, den einzigen Sebastiano del Piombo ausgenommen, der jedoch von Venedig gekommen war. Und auch bei ihm, in der großartigen Marienklage um den toten Christus in Viterbo wird die Mondlandschaft nur begleitender Stimmungsträger der Beweinung, des schauerlich einsamen, unermeßlichen Leides. Goethe fühlt nordisch, als er die Formenschlichtung der Mondscheinlandschaft sieht, die das kleine Formengewirr verschwinden läßt. Die Milde solchen Lichtes weitet ihm die Seele, er empfindet diese Beleuchtung als beruhigend, tröstend, beglückend und bleibt auch hier der Dichter des Mondliedes. „Einen vorzüglich schönen Anblick gewährt das Coliseo. Es wird Nachts zugeschlossen, ein Eremit wohnt darin an einem Kirchelchen und Bettler nisten in den verfallenen Gewölben. Sie hatten auf flachem Boden ein Feuer angelegt, und eine stille Luft trieb den Rauch erst auf der Arena hin, daß der untere Teil der Ruinen bedeckt war, und die ungeheuern Mauern oben drüber finster hinausragten; wir standen am Gitter und sahen dem Phänomen zu, der Mond stand hoch und heiter. Nach und nach zog sich der

Rauch durch die Wände, Lücken und Öffnungen, ihn beleuchtete der Mond wie einen Nebel. Der Anblick war köstlich.“ Das liest sich fast wie eine Beschreibung einer jener Nachtlandschaften des 17. Jahrhunderts, worin das geheimnisvoll Anlockende solcher Nachtstimmung, das Gegeneinander von natürlichem und künstlichem Licht, von kalter und warmer Beleuchtung, von Mondschein und Herdfeuern mit dem Zauber der halben Deutlichkeit aller Formen phantasieanregend zu gesättigtem Stimmungseindruck gebracht ist. Jedenfalls ist das die Gesinnung Elsheimers und dann auch Claudes, die hier wieder aus Goethe spricht[1]).

Noch wichtiger wird die Notiz vom 5. März 1787 in Neapel: „... weder zu erzählen noch zu beschreiben ist die Herrlichkeit einer Vollmondnacht, wie wir sie genossen, durch die Straßen über die Plätze wandelnd, auf der Chiaja, dem unermeßlichen Spaziergang, sodann am Meeresufer hin und wieder. Es übernimmt einen wirklich das Gefühl von Unendlichkeit des Raums.“ Das bleibt eine der wichtigsten Aussagen der ganzen Reise. Goethe, erfüllt von den hohen Werten der Diesseitigkeits- und Endlichkeitsauffassung der antiken Kunst, hat an ihnen allein zwar nur seinen Begriff vom Stil, von Mensch und Umwelt, Raum und Form entwickelt, ein großer Natureindruck aber durchschlägt sogleich diese Schicht und läßt die dunklen Wasser der Tiefe aufrauschen, doch nur der Dichter vernimmt die innere Stimme. Mehrfach hat sich Goethe daran gemacht, den tiefen Stimmungseindruck, den die Mondnächte in ihm wachriefen, in Zeichnungen festzuhalten: „Dienstag den 31. July wurden einige Mondscheine auf's Papier gebracht.“ „Auch sind einige Mondscheine aufs Bret gekommen und ausgetuscht worden“ (11. Aug. 1787). „Abends werden die Villen im Mondschein besucht, und sogar im Dunkeln die frappantesten Motive nachgezeichnet“ (Frascati, 28. Sept. 1787). Eine noch später entstandene Mondscheinlandschaft ist die in Weimar erhaltene Landschaft mit der Cestius-Pyramide und einem Grabmonument unter Bäumen auf einer Erdwölbung, umgeben von dunstig schwebender

---

[1]) Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei S. 70 und 96. Ein Nachhall dieser Anschauung noch in dem Brief Rehbergs an Goethe vom 15. Juli 1788: „... fanden hernach Feuer- und Mond-Effekt im Colosseo, just so wie ihn die Landschaftsmahler haben wollen.“ Vgl. Otto Harnack, Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788—1790. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Band V. Weimar 1890. S. 36.



Weite[1]). Wie in hellseherischer Vorahnung, daß hier ein Stück von ihm — sein Sohn — einst zur Ruhe gebettet würde, schrieb er dazu am 16. Februar 1788 an Fritz von Stein: „Du schriebst neulich von einem Grab der Miß Gore bei Rom; vor einigen Abenden, da ich traurige Gedanken hatte, zeichnete ich meines bei der Pyramide des Cestius; ich will es gelegentlich fertig tuschen, und dann sollst Du's haben."

3. Goethes Formauffassung der italienischen Landschaft.

Die freie Gefolgschaft, mit der er sich aus innerster Übereinstimmung der Anschauung an Claude anschloß, und das Studium der anderen klassischen Landschafter brachten eine Abkürzung des Weges für Goethe, der nur so die überraschend schnelle und gründliche Wendung zu neuer Formauffassung vollziehen konnte, die ihrem Wesen nach eine notwendige und lang vorbereitete innere Entfaltung war. Diese neue Auffassung wird in die beiden Schichten der dichterischen und der zeichnerischen Landschaftsschilderung projiziert. Den Willen zur unabhängigen Klarheit und zur unverfälscht objektiven, den Dingen angemessenen Beurteilung hat Goethe in einem Brief an Frau von Stein bekundet, der in der Buchredaktion der 'Italienischen Reise' nicht aufgenommen worden ist: „Da ich keine vollständige Idee von Italien mitnehmen kann, will ich wenigstens das, was ich sehe mit eignen Augen und nach eigner Art sehen. — Auf den ersten sicheren Blick kommt alles an, das übrige gibt sich, und durch Schrift und Tradition hat man keinen sicheren Blick"[2]). In der Tat konnte die erste Hälfte dieses Ausspruchs als überholt gelten, nachdem die anfänglich kurz bemessene Reise zu einem jährigen Aufenthalt geworden war. Goethe durfte behaupten, eine vollständige Idee von Italien mitgenommen zu haben.

Die Landschaftsauffassung Deutschlands im 18. Jahrhundert, die auch Goethe bis zur italienischen Reise erfüllte, hat sich wählerisch von holländisch-naturalistischer Kunst und französischer Stilkunst anregen lassen, und die poetische natursuchende Phantasie darin ließ eine gründliche Naturbeobachtung kaum zu. Die Landschafter der Zeit betonten das malerisch Aufgelöste, Dunstige, von weicher musikalischer Heiterkeit Erfüllte weiter, im Bau nicht immer klarer Räume. Aus

[1]) Schriften der Goethe-Ges., Bd. XII, Tafel 8.

[2]) Schriften d. Goethe-Ges. II, S. 245.

solcher Anschauung heißt es von den Südtiroler Alpen hinter Roveredo: „Hier waren die schönsten Kalkfelsen zu malerischen Studien“[1]). Und noch dicht vor Rom, in Citta Castellana werden als „herrliche malerische Gegenstände überhängende Klippen und sonstige landschaftliche Zufälligkeiten“ bewundert. Von dieser malerischen Grundanschauung, die das Verwitterte, Zerfranste der Form bevorzugt und das Aufgelöste der Konturen nach dem Bewegungsreiz wertet, gelangt Goethe zu einer streng linearen Auffassung. Der Reiz des Zufälligen in den Formen sagt ihm bald nichts mehr, sondern einzig das in den Formen zum Ausdruck kommende Gesetz der inneren notwendigen Bildung. Beim Eintritt in Rom heißt es noch: „Wie man geht und steht, zeigt sich ein landschaftliches Bild aller Art. Wiesen, Paläste und Ruinen, Gärten und Wildnis, Ferne und Enge, Häuschen, Ställe, Triumphbogen und Säulen, oft alles zusammen so nahe, daß es auf ein Blatt gebracht werden könnte.“ Das ist die alte malerische Anschauung, die das bunte Nebeneinander in überfüllter Anordnung liebt und sich in der Häufung naturalistischer Einzelheiten gefällt. Wie schnell sich aber die Anschauung klärt und zum Einfachen, Geläuterten übergeht, beweist die Notiz zum 17. Februar 1787, als die Landschaft wieder in ihre Rechte tritt: „Manchmal erinnere ich mich, wie der Künstler im Norden den Strohdächern und verfallenen Schlössern etwas abzugewinnen sucht, wie man sich an Bach und Busch und zerbröckeltem Gestein herumdrückt, um eine malerische Wirkung zu erhaschen.“ Zunächst allerdings bleibt das Interesse gegenständlich gerichtet. Goethe sucht „kleine auffallende, wahrhaft südliche und römische Gegenstände“. Die Wandlung bedeutet aber mehr als den Übergang zu einem neuen Stoffgebiet, denn nicht das Neue der Motive, wie sie die italienische Landschaft bot, sondern ihre Auffassung ist entscheidend und sie ist von mehr als entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Es ist eine neue Natur- und Kunstanschauung, die sich zur Weltanschauung weiten sollte. Goethe lernt die römische Campagna und den eigentlichen Motivkreis der klassischen Landschafter selber kennen, besucht die Nymphe Egeria und wandert auf der Via Appia bis zum Grabmal der Cecilia Metella, und in Frascati spürt er, wie „jeder Schritt dem Zeichner die herrlichsten Gegenstände bietet“ (15. November).

In Rom befreit sich Goethe allmählich von der Fessel

[1]) Ebenda II, 51.



nordischer Sehgewohnheit, aber den eigentlichen Wendepunkt bringt erst die sizilische Reise. Hier sind Goethe die Augen aufgegangen. Er weiß nun, wie man Italien sehen muß. „Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist der Schlüssel zu Allem“ (12. April 1787). In Sizilien erst empfand Goethe unmittelbar die hinströmende Kraft der Berglinien, die Weite des Geländes, das Meer mit der Wucht seiner einfachen Horizontlinie. Hier erst fand er die Räume, die Linienzüge, die Großheit der Natur, die in seiner Seele war und für die er das Gegenbild in der klassischen Landschaft suchte. Die Kleinheit der Strohdächer war nun aus seinen Zeichenbegriffen weggewaschen. Noch als Tischbein auf dem Wege nach Neapel die Strohhütte der Poststation zeichnete, nahm Goethe keinen Anstoß daran. Die neue Gesinnung meldet sich auf der Meerfahrt: „Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen, so hat man keinen Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt. Als Landschaftsmaler hat mir diese große, simple Linie ganz neue Gedanken gegeben.“ Goethe gewinnt den großen zusammenfassenden Blick und hat ihn in der klassischen Schilderung sizilischer Landschaften überraschend groß angewandt bei der Beschreibung der Bucht von Palermo, wo man spürt, wie die wenigen, mächtig beherrschenden Linien es Goethe angetan hatten. Darin ist eine Landschaftsauffassung, die dichterisch schon gestaltet, was bildkünstlerisch erst ein halbes Jahrhundert später sich erfüllen sollte. Die gleiche Größe der Auffassung, die hier in sprachkünstlerischer Form sich niederschlug, findet sich gemalt erst in den Landschaften Rottmanns wieder. Unmittelbar sieht Goethe jetzt, ohne daß ein Vorbild dazwischen tritt, die einfachen Kontraste, wie sie in dem klaren Gefüge der klassischen idealen Landschaftsmalerei herausgeläutert waren. Die wunderschönen Gegenden hinter Monreale bezeichnet Goethe als „mehr im historischen als im ökonomischen Stil“, indem er die immanente Forderung erkannte, daß jede Landschaft nur in der ihr adäquaten Darstellung reinsten Ausdruck gewinnen kann. Die sizilische Landschaft verlangt nach einer Darstellung im heroischen „historischen“ Stil und entzieht sich dem Sparsamen, Kleinen niederländisch-deutscher Formengebung. „Wir blickten rechter Hand bis ans Meer, das zwischen den wundersamsten Vorgebirgen über baumreiche und baumlose Gestade seine schnurgerade Horizontallinie hinzog und so, entschieden ruhig, mit den wilden Kalkfelsen herrlich kontrastierte.“ Auch dem Blick

von dem Theater in Taormina, von den Kastellen auf höheren Felsen über die Stadt und den ganzen langen Gebirgsrücken des Ätna hin bringt Goethe die gleiche heroische Auffassung entgegen.

In der einfachen Architektonik der italienischen Landschaft, in der bündigen Klarheit ihrer Massen und Linien erkennt Goethe ihre einzigartige künstlerische Bedeutung. Nach einem Besuch der Villa Patrizzi (24. Juni 1788) heißt es bezeichnend: „Meinen Geist recht mit dem Bild der großen Stadt anzufüllen, durch die langen Linien meinen Gesichtskreis auszuweiten und zu vereinfachen.“ Mit einem vollkommenen Zusammenschluß von Intuition und Reflektion verfolgt Goethe die Entfaltung seiner optischen Begabung; „Meine größte Freude ist, daß mein Auge sich an sicheren Formen bildet und an Gestalt und Verhältnis leicht gewöhnt, und dabei mein alt Gefühl für Haltung und Ganzes recht lebhaft wiederkehrt“ (22. Juli 1787). Hatte Goethe in Vizenza bei dem Haus des Palladio noch gewünscht: „Ich möchte es gezeichnet und mit den Farben illuminiert haben, die ihm das Material und das Alter gegeben“, also eine malerische Oberflächencharakteristik, so wird jetzt selbst bei Mondscheinbildern, die ein weiches verschwommenes Ineinander der Massen zu fordern scheinen, gerade das Linienfeste architektonisch regelmäßiger Massen als entscheidend betrachtet: „Besonders ist die Fülle der Mondscheinbilder über alle Begriffe, wo das einzelne Unterhaltende, vielleicht störend zu Nennende durchaus zurücktritt, und nur die großen Massen von Licht und Schatten ungeheuer anmutige, symmetrisch harmonische Riesenkörper dem Auge entgegentragen“ (28. September 1787). Nach der sizilischen Reise wird Goethe selber mit der italienischen Landschaft so vertraut, daß er auch die römische Campagna nicht mehr durch das Medium unterschiedlicher Landschafter sieht: „Jetzt fangen erst die Bäume, die Felsen, ja Rom selbst an mir lieb zu werden; bisher hab ich sie immer nur als fremd gefühlt; dagegen freuten mich geringe Gegenstände, die mit denen Ähnlichkeit hatten, die ich in der Jugend sah.“ Damit ist dem unfreien Suchen der ersten Zeit endgültig aufgesagt. Goethe empfindet klar und unbeirrt, was in der fremden Umgebung seiner Natur homogen ist.

4. Goethes Zeichnungen auf der italienischen Reise.

Ein ursprünglicher Trieb nach Gestaltung macht sich in den Landschaftsschilderungen Goethes geltend. Je stärker die Bewegung in seinem Inneren wogte, desto stärkere Widerstände wollte auch

die schöpferische Kraft überwinden, desto mehr Eindrücke war sie aufzunehmen bereit. Goethe konnte und mußte den ungeheuren Fischzug tun, ohne fürchten zu müssen, daß seine Netze rissen. Die Fülle ward ihm nie lästig, denn er verarbeitete sie sofort[1]). Es waren große optische Eindrücke, deren er Herr werden mußte. Immer wieder hat Goethe versucht die unerhört reiche Schau auch mit Mitteln zu gestalten, die nur für das Auge aufnehmbar waren. Goethe fühlte, daß er mit der Kraft seines Wortes diese Eindrücke nicht erschöpfte, daß er die Naturen als Augenmensch nirgend unmittelbarer als in der Zeichnung zu fassen vermochte. Sein Sinn für Objektivierung seiner Erlebnisse steht dahinter. Goethe muß zuzeiten über das Verhältnis von Maler und Dichter wie Lionardo empfunden haben, der die Überlegenheit des Malers in der Erhaltung des Sinnenmaterials sieht, das sich dem Dichter in Worte und Begriffe verflüchtige[2]).

In späteren Jahren 1814/15 hat Goethe einmal daran gedacht, selber eine illustrierte Ausgabe der 'Italienischen Reise' mit seinen Zeichnungen herauszugeben[3]). Auf der Reise selber ließ er zwar die Briefe von vornherein als Unterlagen für ein späteres literarisches Werk gelten, aber von Zeichnungen zu diesem Zweck ist im Anfang nicht die Rede. Im Gegenteil heißt es an Herder: „Ich werde nur wenig zeichnen; die Zeit ist zu kostbar, ob ich gleich lernen und manches mitbringen werde“. In Rom aber bricht der bildnerische Trieb mächtig hervor. Was zunächst flüchtig hingeworfen wurde an Zeichnungen behandelt Goethe selber mit Geringschätzung, so an Frau von Stein am 18. Januar 1787 an der Tiber: „Ein Stück Ufer dieses Flusses habe ich Dir gekritzelt usw.“ Dann werden die Zeichnungen „nichts als Krabeleyen nach der Natur“ genannt, doch bald klingt es schon ernster bei diesen Bemühungen: „Heute habe ich den ganzen Tag gezeichnet. Dieses Verlangen arbeitete schon lang in mir. Die Landschaft sieht man hier so subaltern an, man mag kaum daran dencken, jetzt aber mit dem schönen Wetter kommt die Liebhaberey wieder. Wenn es glückt; so

---

[1]) Vgl. Goethe an Schiller, 14. Oktober 1797: „Bei der Leichtigkeit die Gegenstände aufzunehmen, bin ich reich geworden ohne beladen zu sein“ usw.

[2]) Das Buch von der Malerei. Hrsg. v. H. Ludwig. Wien 1882. Nr. 17. Denn die Poesie legt ihre Dinge in die Imagination der Schriftzeichen nieder; die Malerei aber gibt die ihrigen so von sich, daß sie wirklich außen vor den Augen stehen.

[3]) Vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. XVIII.

erhältst Du durch Kranzen ein Dutzend kleine Stückgen Versuche mit einer neuen Manier. Es kostet mich Aufpassens biß ich meine kleinliche, deutsche Art abschaffe"[1]). Dies Ringen um eine größere Freiheit im Zeichnen wird Goethe sauer. Er bemerkt in vorschreitender Erkenntnis, daß die Hand dem Auge nicht folgt, sondern in das gewohnte Gleise einläuft: „Es ist ganz eigen, daß man deutlich sehen und wissen kann was gut und besser ist, will man sichs aber zueignen, so schwindets gleichsam unter den Händen, und wir greifen nicht nach dem Rechten, sondern nach dem was wir zu fassen gewohnt sind" (17. Februar 1787).

Wenn man die Zeichnungen Goethes durchsieht, wird man leicht geneigt sein, die mangelnde Freiheit zu stark zu betonen; sie sind in der Enge eines nicht großen Zeitstils befangen. Zudem ist wenig Ursprüngliches und Eigenes darin und man sieht dahinter immer die Maler seines römischen Kreises, die jeweils dabei zu Gevatter standen. Bald lehnt er sich an Schütz, bald sucht er es Kniep gleichzutun, am häufigsten strebt er der Manier Hackerts nach, den Goethe nach der sizilischen Reise als seinen eigentlichen Zeichenmeister betrachtete. „Hackert hat mich gelobt und getadelt und mir weiter geholfen", heißt es am 16. Juni 1787. Die Kunstgeschichtsschreibung hat Hackert in den Bann getan. Man hört immer wieder, Goethe habe Hackert eine unverdiente Ehre angetan, als er seine Biographie herausgab[2]). Dies Urteil bedarf dringend einer Revision. In der Nationalgalerie in Berlin liegen große getuschte Federzeichnungen Hackerts von einer präzisen Feinheit und ziselierten Stilhaltung, die vielmehr unmittelbar den Ruhm begreifen lassen, den er im Klassizismus genoß. Goethe bewunderte an Hackert die „unglaubliche Meisterschaft die Natur abzuschreiben und der Zeichnung gleich eine Gestalt zu geben". Dies Abschreiben geschah doch mit einer persönlichen Handschrift und diese Stilisierung der Zeichnungen ist das eigentlich Reizvolle.

Eine eingehendere Darlegung von Goethes Zeichnungsstil bleibt ohne Abbildungen unfruchtbar[3]). Das, was zu bildmäßiger Abrundung gebracht wurde, ist veröffentlicht worden. Aber gerade jene scheinbar belanglosen 320 Zeichnungen und Skizzen, die Goethe

---

[1]) Schriften der Goethegesellschaft II, 279.

[2]) Am weitesten in diesem einseitigen Urteil geht Paul Ferdinand Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830. München 1922. S. 23.

[3]) Schriften der Goethegesellschaft, XII, 1897, hs. v. C. Ruhland. Über Goethe als Zeichner orientiert am besten M. Schütte in der Zs. f. bildende Kunst 1909.

1788 in Büchern ordnete und die in späterer Zeit in einen dicken Pappband vereinigt wurden[1]), geben über Sinn und innere Notwendigkeit der zeichnerischen Betätigung Goethes die wichtigste Auskunft. Diese Zeichnungen dürfen nicht losgelöst von der bildhaften Sprache der 'Italienischen Reise' betrachtet werden, was notwendig zu falschen Schlüssen führen muß, da ihre Qualität gering ist; vielmehr sind sie als Zwischenstufen zu werten, als erste Klärung des Eindrucks, der dann schließlich doch in sprachlichen Ausdruck umgesetzt, in die prachtvolle Form des Wortes gegossen wurde.

Bei Goethes Einstellung zur Welt, die wesentlich durch das Auge als aufnehmendes Organ bedingt war, ist es erklärlich, daß Gesichtsvorstellungen, die nur mit den Mitteln des Malers zu Ende geführt werden können, zeitweise so vorherrschen, daß ihm der Weg zum Wort verstellt erscheint. „Wenn ich Worte schreiben will, so stehen mir immer Bilder vor Augen, des fruchtbaren Landes, freien Meeres, der duftigen Insel, des rauchendes Berges, und mir fehlen die Organe das alles darzustellen“ (Neapel 17. März). Das Zeichnen, das Goethe im Verlauf des italienischen Aufenthalts immer intensiver betrieb, hatte den Sinn diese flüchtigen Gesichtsbilder bleibende Gegenwart gewinnen zu lassen. Goethe resignierte nicht mit der geistigen Tätigkeit des Sehens, sondern führte sie zu Ende durch die zeichnende Hand. „Mein Auge bildet sich unglaublich und meine Hand soll nicht ganz zurückbleiben“ (Rom Ende Juni 1787). „Ich wendete mich zu der landschaftlichen Natur und suchte sie so treu als möglich nachzubilden, mehr aber gelang mir sie besser zu sehen“ (Oktober 1787). Goethe empfand das Mißverhältnis zwischen seiner Anschauungskraft und seinem zeichnerischen Können. Er klagt, daß sein technisches Können kaum zu dem unscheinbarsten Umriß hinreichte, während ihn doch die Fülle der Körperlichkeit jener Gegenden so mächtig ansprach. Trotzdem verzichtete er nicht darauf, immer wieder in einfachen Umrissen, die nur durch Erinnerung und Erfahrung plastische Form gewinnen können, der auf ihn eindringenden Gesichtsvorstellungen Herr zu werden. Das beweist nicht eine besondere Fähigkeit zu bildnerischer Gestaltung, wohl aber spricht es für ein ungewöhnliches künstlerisches Bedürfnis nach anschaulicher Klarheit. „Indessen ist mir das armseelige bißchen Zeichnen un-

---

[1]) Vgl. Ruhland a. a. O. S. 6.

schätzbar[1]), es erleichtert mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen"[2]). In die gleiche Erkenntnisrichtung weist der Satz: „Erstaunend schwer ist es sehen zu lernen ohne selbst Hand anzulegen"[3]). Mit solcher Erkenntnis wird Goethe der Vorläufer Konrad Fiedlers, der am nachdrücklichsten und klarsten begründete, daß das Zeichnen nur ein fortgesetztes, zur Vollendung gebrachtes Sehen ist: „Nur vermittelst der künstlerischen Tätigkeit gelingt es, jener Flucht der Vorstellungen der wir anheimgegeben sind, solange wir uns nur sehend oder Sehbares in unserm Innern reproduzierend verhalten, Einhalt zu gebieten und uns der einzelnen Erscheinung in einem klaren und bestimmten Erzeugnis zu bemächtigen"[4]). Selbst die unbeholfensten Versuche bildlicher Darstellung gehen über die Wahrnehmung des Auges hinaus, weil das Auge für sich den Empfindungsstoff, den es hervorzaubert, nicht zu einem realisierten Besitz des Bewußtseins zu gestalten vermag.

Goethe war Künstler genug, um den tiefen Drang zu empfinden, seine anschaulichen Vorstellungen so weit zu entwickeln und zu klären, daß sie den Charakter des Notwendigen erlangten. Aus dieser Erkenntnis sprach Goethe später von der exakten sinnlichen Phantasie, womit er auf den Kern der Fiedlerschen Theorie vordeutet: „So wird ein Mann, zu den sogenannten exakten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Höhe seiner Verstandesvernunft nicht leicht begreifen, daß es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben kann, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist"[5]). In der Beschäftigung mit der italienischen Landschaft hat Goethe zuerst empfunden, daß die Erscheinung, die sich dem Auge bietet, nicht anders als mit dem im Zeichnen zu Ende geführten Sehprozeß erfaßt und geklärt werden kann. Seine Kunstanschauung wird von hier ab grundlegend verändert. Seine Zeichnungen reihen sich ein in die Werke, die als Ausdruck der bildenden Energien der Natur angesehen werden. Goethe hat seine Zeichnungen nicht aus Überschätzung seiner künstlerischen Fähigkeiten so hochgehalten, sondern weil sich ihm die italienische

---

[1]) In der Buchredaktion der 'Italienischen Reise' ausführlicher: Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig erleichtern usw.

[2]) Schriften der Goethegesellschaft II, 79.

[3]) Ebenda II, 273.

[4]) Schriften über Kunst: I. Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit 1887. München 1913. S. 276 und S. 319.

[5]) Über Siedenroths Psychologie. Naturwissenschaftliche Schriften XI, S. 74.

Natur, nicht mehr von der Subjektivität des Künstlers beherrscht, als Form des objektiven Seins darstellte.

5. Goethes Farbenbeobachtung der italienischen Landschaft.

Die Landschaftsmalerei der deutschen Künstlerschar in Goethes Rom war eine farbentwöhnte Kunst. Da all ihr Augenmerk nur auf die Reinheit der Konturen gerichtet war, merkten diese Maler nicht, wie ihre Formgebung einzig in eine streng lineare Stilisierung gerann, und wie darüber die Farbe vernachlässigt wurde. Die Brücken zur Farbe waren verfallen oder nicht mehr gangbar, obgleich im Grunde die farbige Auseinandersetzung mit der Natur eine nordische Angelegenheit ist. Dürers überraschende Großtaten in den Landschaftsaquarellen stehen nur scheinbar vereinzelt da. In der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts nennt Karel van Mander eine Reihe Meister, die Landschaften mit Wasserfarben auf Tüchlein malten, und die Tradition der Aquarellmalerei vor der Natur ist auch in Deutschland nicht vor dem 17. Jahrhundert abgerissen. Die Italiener dagegen pflegten die Landschaftszeichnung mit der Rohrfeder, die mit Sepia laviert und getönt wurde. Die klassische ideale Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ging in diesen Bahnen weiter und auch die niederländischen und deutschen Maler in Rom schlossen sich dieser Übung an. Nur dem großen Claude wurde die nordische Tradition des unmittelbaren Skizzierens mit Wasserfarben durch Sandrart übermittelt, wie dieser selber ruhmredig in seiner Teutschen Akademie erzählt[1]). Aber auch nur Claude wußte Wasser aus dem Fels zu schlagen; mit ihm ist diese Aquarellkunst, die ohne Vorzeichnung nur in Farbenflecken und Massen arbeitete, wieder verlorengegangen. Zwei Jahrhunderte lang hat man nichts mehr davon gewußt, bis im Anfang des 19. Jahrhunderts die englische Landschaftsmalerei die Farbigkeit der Natur und damit auch die Mittel, sie zu bewältigen, entdeckte. Der junge Ludwig Richter noch nahm mit Staunen wahr, wie die Engländer nicht säuberlich Konture zogen und sie austuschten, sondern sogleich mit dem Pinsel begannen und dadurch Farbe und Atmosphäre der Landschaft soviel intensiver zur Darstellung brachten.

Goethe kam also in einen Künstlerkreis, der für die Farbe

[1]) Vgl. über diese Frage Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei S. 97.



zwar nicht unempfindlich war, aber doch nichts damit anzufangen wußte und ihre Werte unter den Tisch fallen ließ.

Charakteristisch dafür ist das Verhalten Knieps rein koloristischen Problemen gegenüber. „Die Sonne ging unter ins Meer, begleitet von Wolken und einem langen, meilenweit reichenden Streifen, alles purpurglänzende Lichter. Auch dieses Phänomen zeichnete Kniep“ (30. März). Man glaubt seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn man das liest. Auch dies unerhörte Farbenschauspiel ließ Kniep nicht zum Pinsel greifen, er setzte es vielmehr um in eine Linienabstraktion[1]). Die Farbenfremdheit der Anschauung kann nicht weiter getrieben werden. Aber auch Goethe hat nicht anders darüber gedacht. Auf der Rückfahrt von Sizilien genießt er mit Kniep als herrlichsten Anblick der ganzen Reise den Sonnenuntergang im Anblick der Küste von Sorrent. „In dem glänzendsten Farbenschmuck lag Cap Minerva mit den daranstoßenden Gebirgen vor unsern Augen, indeß die Felsen, die sich südwärts hinabziehen, schon einen bläulichen Ton angenommen hatten“ (14. Mai 1787). Es sind lauter farbige Erscheinungen, die Goethe entzückten, die erleuchtete Küste, der bläuliche Dunst um die Felswände, die Dampfwolke über dem Vesuv, der wolkenlose Himmel und das klare grünblaue Meer. „Kniep trauerte, daß alle Farbenkunst nicht hinreiche diese Harmonie wiederzugeben usw.“ Aber auf Goethes Zureden macht er sich schließlich doch ans Werk „und lieferte eine der genauesten Zeichnungen die er nachher kolorierte und ein Beispiel zurückließ, daß bildlicher Darstellung das Unmögliche möglich wird“. Daß Kniep nicht gleich mit Farben losfuhr, scheint unbegreiflich, noch mehr aber, daß Goethe solch nachträgliches Antuschen noch loben konnte[2]). Dieser Vorgang erhellt jäh die künstlerische Situation des Klassizismus: jedes feinere Farbgefühl war erloschen.

Da Goethe selber das Landschaftszeichnen um der Klärung sinnlicher Erkenntnis willen trieb und die Formen der Landschaft hinschrieb als Liniengebilde, nicht aber sie interpretierte und malte als Farbeneindrücke, kann es nicht wundernehmen, daß er die

---

[1]) Vgl. A. Peltzer, Chr. H. Kniep, Goethejahrbuch XXVI, 1905, S. 248 Nr. 12. Peltzers Aufsatz ist einzig auf das gegenständliche Interesse der Arbeiten Knieps eingestellt. Für eine neue Abhandlung wäre die seit kurzem vom Provinzialmuseum in Hannover erworbene Sammlung von Kniepschen Zeichnungen heranzuziehen.

[2]) Es handelt sich zudem nur um eine leicht getuschte Federskizze. Vgl. Peltzer, a. a. O. S. 253 Nr. 45.

Farbe auch nur als eine Zutat zur Zeichnung ansah, die sogar andere hinzufügen konnten. Eine Landschaftszeichnung eigener Erfindung ließ Goethe von einem höchst mäßigen Vedutenmaler, Albert Christoph Dies [1]), der damals bei dem Archäologen Hirt in Rom lebte, in seiner Gegenwart mit Farben austuschen, unter der erstaunlichen Versicherung: „Dadurch gewöhnt sich Aug' und Geist immer mehr an Farbe und Harmonie" (22. Juli 1787).

Nichts zeigt deutlicher, wie Goethe in die Kunstanschauung des klassizistischen Landschafterkreises verstrickt war, denn sobald er die Natur unbefangen und ohne Hinblick auf zeichnerische Wiedergabe betrachtet, sieht er eminent farbig. Im öffentlichen Garten in Palermo (7. April 1787): „An den Pflanzen erscheint ein Grün, das wir nicht gewohnt sind, bald gelblicher, bald bläulicher als bei uns. Was aber dem Ganzen die wundersamste Anmut verlieh, war ein starker Duft, der sich über alles gleichförmig verbreitete, mit so merklicher Wirkung, daß die Gegenstände, auch nur einige Schritte hintereinander entfernt, sich entschiedener hellblau voneinander absetzten, so daß ihre eigentümliche Farbe zuletzt verloren ging, oder wenigstens sehr überbläut sie sich dem Auge darstellten." Der linearplastischen Anschauung Goethes sagt es besonders zu, daß die Klarheit der Tiefenschichten durch die verschieden starke Intensität der blauen Atmosphäre ablesbar wird. Er beachtet weniger das Koloristische an diesem Phänomen als seine räumliche Funktion. „Welche wundersame Ansicht ein solcher Duft entfernteren Gegenständen, Schiffen, Vorgebirgen erteilt, ist für ein malerisches Auge merkwürdig genug, indem die Distanzen genau zu unterscheiden, ja zu messen sind; deswegen auch ein Spaziergang auf die Höhe höchst reizend ward. Man sah keine Natur mehr, sondern nur Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinandergestuft hätte." Dieser klare Duft, der alle Schatten blaut, fesselt Goethe immer wieder, und er dringt auch der naturwissenschaftlichen Ursache der Erscheinung auf den Grund: „Bei klarer Sonne eine dunstreiche Atmosphäre, daher die beschatteten Felsenwände von Sorrent vom schönsten Blau" (29. März 1787).

Wo Goethe Farben in der Landschaft schildert, ist seine Beobachtung reich, klar und von ungeahnter Frische. Seine unbefangenen Augen erheben sich hoch über das, was der Malerei

[1]) Vgl. über ihn Thieme-Becker, Künstlerlexikon Bd. 8 (Friedrich Noak).



seiner römischen Gefährten zugänglich war, und die Lust an reinen ungebrochenen Farben, die aus seinen Beobachtungen spricht, weist weit in das 19. Jahrhundert voraus. Vor allem häufen sich die Prachtbeispiele bei der Schilderung des blühenden Siziliens. „Wie die Natur das Bunte liebt, läßt sie hier sehen, wo sie sich an der schwarzblaugrauen Lava erlustigt; hochgelbes Moos überzieht sie, ein schön rotes Sedum wächst üppig darauf, andere schön violette Blumen“ (1. Mai 1787). Die Natur liebt das Bunte! Man meint im Sinne von Goethes Kunsttheorie ergänzen zu müssen: aber die Kunst vermeidet es. Und doch hat Goethe nach der Rückkehr von Sizilien über den Farbenrausch, der das Auge in Neapel anfällt, freier und wahrer geurteilt, daß unter einem recht heiteren und blauen Himmel eigentlich nichts bunt sei, da nichts den Glanz der Sonne und ihren Widerschein im Meere zu überstrahlen vermöge, wobei Goethe auf die scharlachroten, mit Gold und Silberlitzen verzierten Trachten der Weiber von Nettuno hinwies. „Die lebhafteste Farbe wird durch das gewaltige Licht gedämpft, und weil alle Farbe, jedes Grün der Bäume und Pflanzen, das gelbe, braune, rote Erdreich in völliger Kraft auf das Auge wirken, so treten dadurch selbst die farbigen Blumen und Kleider in die allgemeine Harmonie.“

Das Entscheidende in Goethes Farbenbeobachtung ist, daß er neue Harmonien in der Natur entdeckt, aber dann immer wieder in Konflikt kommt mit der gewohnten Art der malerischen Wiedergabe. Den Eindruck der Landschaft mit ihren offenen, leuchtstarken Farben faßt Goethe dahin zusammen, „daß sie bei heiteren Tagen, besonders des Herbstes so farbig ist, daß sie in jeder Nachbildung bunt scheinen muß. — Das Schönste dabei ist, daß die lebhaften Farben, in geringer Entfernung schon, durch den Luftton gemildert werden, und daß die Gegensätze von kalten und warmen Tönen so sichtbar dastehen. Die blauen, klaren Schatten stechen so reizend von allem erleuchteten Grünen, Gelblichen, Rötlichen, Bränlichen ab, und verbinden sich mit der bläulich duftigen Ferne. Es ist ein Glanz und zugleich eine Harmonie, eine Abstufung im Ganzen, wovon man nordwärts gar keinen Begriff hat“ (Rom, 24. November). Goethe stellt zugleich einige Zeichnungen eines deutschen Malers — es ist wohl Dies gemeint — in Aussicht. „Die Wasserfarben bleiben so weit unter dem Glanz der Natur, und doch werdet Ihr glauben es sei unmöglich.“ Goethes sonnenhaftes Auge nahm die Farben der Landschaft in den klangstarken Harmonien

der Natur mit Entdeckerfreude wahr; innerhalb der Welt künstlerischer Betätigung aber begnügte er sich mit den herabgedämpften Harmonien mäßiger Vedutenmaler, die uns heute unendlich schal vorkommen. Der Kunst gegenüber unterdrückte Goethe geradezu, was er so ursprünglich und intensiv empfand und nahm willig den abgestandenen Trank einem absurden theoretischen Ideal zuliebe, das dahin lautete: die Natur ist farbig, die Kunst aber darf es nicht sein.

6. Nausikaa.

Noch einmal verdichtet sich der ganze Wandel künstlerischer Landschaftsauffassung in der Art, wie Goethe den Eindruck der italienischen Gärten empfängt. Noch am 22. Februar 1787 auf dem Wege nach Neapel ist das Romantisch-Naturalistische seiner Seele willkommen. Ihn begeistert der Garten des Prinzen Chigi bei Genzano, der in einer Art Urwaldzustand gehalten wird. Jeder Plan mangelt außer dem, die Natur sich selber zu überlassen. „Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser.“ Mit Sizilien aber ist der Umschwung da. Goethe sucht und findet in der Natur das Element, das auch in der antiken Kunst bildend war. Er will Form, doch auch Fülle; er will Klarheit, doch auch strömende Kraft. Mit leidenschaftlichem Entzücken erfüllt ihn daher der Anblick des öffentlichen Gartens in Palermo am 7. April 1787. Hier ist die Rationalität kunstvoll planmäßiger Anlage mit der Üppigkeit der Natur zu einer Einheit gekommen, die in einer Schicht des Übernatürlichen zu schweben scheint. Zugleich schwindet die Gegenwart in die Wunschvorstellung der Antike. „Es ist der wunderbarste Ort von der Welt. Regelmäßig angelegt, scheint er uns doch feenhaft; vor nicht langer Zeit gepflanzt, versetzt er ins Altertum. Grüne Beeteinfassungen umschließen fremde Gewächse, Zitronenspaliere wölben sich zum niedlichen Laubengange, hohe Wände des Oleanders, geschmückt von tausend roten nelkenhaften Blüten, locken das Auge. Ganz fremde, mir unbekannte Bäume, noch ohne Laub, wahrscheinlich aus wärmeren Gegenden, verbreiten seltsame Zweige. Eine hinter dem flachen Raum erhöhte Bank läßt einen so wundersam verschlungenen Wachstum übersehen und lenkt den Blick zuletzt auf große Bassins, in welchen Gold- und Silberfische sich gar lieblich bewegen, bald sich unter bemooste

Röhren verbergen, bald wieder scharenweis, durch einen Bissen Brot gelockt, sich versammeln."

Mit allen Sinnen genießt Goethe diese einzige Landschaft, und es geschieht das Unerhörte: allein aus dem Landschaftserlebnis springt der Funke zu einer großen Dichtung. Er faßt den Eindruck später so zusammen: „Aber der Eindruck jenes Wundergartens war mir zu tief geblieben; die schwärzlichen Wellen am nördlichen Horizonte, ihr Anstreben an die Buchtkrümmungen, selbst der eigene Geruch des dünstenden Meeres, das alles rief mir die Insel der seligen Phäaken in die Sinne sowie ins Gedächtnis." Doch schon im ersten Anblick des Gartens gewahrte Goethe das antike Scheria: „Ich wünschte dir, daß du die Blumen und Bäume sähest, und wärest mit uns überrascht worden, als wir nach einer beschwerlichen Überfahrt am Ufer des Meeres die Gärten des Alkinoos fanden" (An Fritz von Stein, 17. April 1787).

Bis in die tiefsten Tiefen war Goethe aufgewühlt. Seit Neapel hatte der Dichter in ihm wieder die Oberhand, vorher war er als Gelehrter und Maler gereist, nun aber war er durch Knieps Mitnahme nicht nur äußerlich entlastet, sondern recht eigentlich innerlich frei. Entgegen der Angabe in der Redaktion der 'Italienischen Reise' von 1816 „Ich eilte sogleich einen Homer zu kaufen", ergibt das Tagebuch, daß Goethe erst am 15. April eine Odyssee erwarb[1]). Am 16. April wird dann im öffentlichen Garten das Pensum in der Odyssee gelesen, nun erst der Plan der 'Nausikaa' weiter durchgedacht, „ob diesem Gegenstande eine dramatische Seite abzugewinnen sei." Es muß mit einem gewissen Mißtrauen erfüllen, daß nicht von vornherein ein dramatisches Geschehen den Kern und Ursprungsgedanken bildete. Man wundert sich nicht, wenn schon am folgenden Tage die dichterische Arbeit durchkreuzt wird und dem Sinnen nach der Urpflanze Platz machen muß. „Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alkinoos war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan." Aber gleichwohl verläßt der Gedanke der Nausikaa-Tragödie Goethe nun in Sizilien nicht mehr. Am 7. Mai unter Taormina am Meer hat ihn der Plan wieder ganz gefangen. Er verzichtet selbst darauf, mit Kniep hinaufzusteigen, um den köstlichen Anblick der Landschaft unterhalb des Theaters zu genießen. „In einem schlechten ver-

[1]) „April 15. Homers Opera", lautet der Eintrag im Ausgabebuch. Vgl. Schriften d. Goethe-Ges., II, S. 404.



wahrlosten Bauerngarten habe ich mich auf Orangenäste gesetzt und mich in Grillen vertieft." Der Plan der 'Nausikaa' wird nun einfach eine dramatische Konzentration der Odyssee genannt. In diesen Tagen starker ursprünglicher Empfindung kam Goethe gar nicht der Gedanke, sich der Landschaft als Maler zu bemächtigen, und doch ist in jeder gemalten Landschaft auch die in der Natur enthaltene Gesamtstimmung vorhanden. Das Auge sieht darin zwar nur das Gewirk der Farben und das Licht, aber die Komponenten wie Sonnenglut und Meereshauch, Rosenduft und Vogelsingen klingen doch im Bilde notwendig associativ mit, wenn nur die geformten Komponenten des Anschauungsbildes stark genug im Sinne des landschaftlichen Themas wirken. Allerdings das, was Kniep „reinlichst auf ungeheuren Blättern" zeichnete, war nur eine blasse Abstraktion, enthielt gerade das nicht, was Goethe an der Landschaft fesselte. Denn das war hier weniger die Liniendeutlichkeit und plastische Schärfe, die Kniep allenfalls hinüberzuretten vermochte, als vielmehr die schwebende Stimmung der Landschaft. „Die Klarheit des Himmels, der Hauch des Meeres, die Düfte, wodurch die Gebirge mit Himmel und Meer gleichsam in ein Element aufgelöst wurden, alles dies gab Nahrung meinen Vorsätzen, und indem ich in jenem schönen öffentlichen Garten zwischen blühenden Hecken von Oleander durch Lauben von fruchttragenden Orangen- und Zitronenbäumen wandelte, und zwischen anderen Bäumen und Sträuchern, die mir unbekannt waren, verweilte, fühlte ich den fremden Einschlag auf das Allerangenehmste."

Schon unmittelbar nach der Ankunft in Palermo also verdichtete sich das stimmunggesättigte Landschaftserlebnis zu der antiken Vision einer Phäakeninsel. Der starke Duft der Stimmung betäubte Goethe so, daß er nicht sah, wie er eine Blüte griff, die nicht Frucht werden konnte. Das ist das Tragische an seinem Entschluß, die Nausikaadichtung in Angriff zu nehmen. Scherer[1]) und Morris[2]) haben Scharfsinn und nachschaffende Phantasie darangesetzt, um aus Bruchstücken und Ansätzen das Drama zu rekonstruieren, wie es hätte sein sollen, aber sie haben nicht die Frage aufgeworfen und erörtert, ob die Dichtung nicht aus inneren Gründen dazu verurteilt war, unvollendet zu bleiben. Allerdings

[1]) Wilh. Scherer, Aufsätze über Goethe, Berlin 1886. Im Anschluß an Scherer, ohne selbständigen Wert, Adolphe Bossert, Essais sur la littérature allemande, Paris 1905: La „Nausicaa" de Goethe.

[2]) Max Morris, Goethe-Jahrbuch. XXV. Bd. 1904.



hat Castle[1]) dargetan, daß Goethe aus formalen Gründen die dramatische Konzentration der Odyssee schließlich nicht durchführen konnte, weil das echt epische Gedicht nicht in ein echtes Drama konzentriert werden kann, indem beide Dichtungsarten sui generis sind, und daß daher das nicht durch die Form des Dramas, sondern durch die Form der Epopöe des Homer Bedingte schließlich auch in eine epische Dichtung, nämlich in 'Hermann und Dorothea' hinübergerettet wurde.

Solange Goethe die Vorform der 'Nausikaa' in sich trug, den Ulysses auf Phäa, speicherte seine Phantasie manches der eigenen Reiseerlebnisse unter dem Bilde des klassischen Irrfahrers auf, dessen Gestalt auf italienischem Boden die Figur des ewigen Juden, die ihn, als er über die Alpen kam, noch erfüllt hatte, verdrängte. Sei es nun, daß Goethe in den Fahrten des Odysseus sinnbildlich das ruhelose Wanderdasein und ungewisse Schicksal des Reisenden schlechthin sah, oder sei es, daß er das Erlebnis des Reiseschicksals nach der allgemein menschlichen Seite hin empfand, wofür ihm nun wieder Odysseus der Prototyp war, jedenfalls vergleicht er sich immer wieder dem homerischen Irrfahrer, ist selbst der Listenreiche, der dem Cyklopen entwischte (Messina 13. Mai 1787), ist selbst der Vielgewandte, da er mit kluger Rede den Gouverneur besänftigt[2]). Nun aber, da Goethe-Odysseus die homerische Stimmung der sizilischen Landschaft durchlebte und erneute Homerlektüre der suchenden Phantasie die Richtung wies, nun, da sich der Plan gewandelt hatte und nicht Odysseus, sondern Nausikaa im Mittelpunkt einer dramatischen Dichtung stehen sollte, hätte ihm in der Wirklichkeit eine Nausikaa begegnen müssen. Da aber keine menschlichen Beziehungen Goethe einen bleibenden Erlebnisgehalt verschafften, vermochte das Lesen des Homer nur einen Schemen aus dem Hades hervorzulocken und die zum Schaffen treibende Landschaftsstimmung, auf der alles basiert war, mußte sich verflüchtigen, sobald er die Insel verlassen hatte. Dieser Mangel an zentraler Belebung ließ die Dichtung nicht über Anfänge und Bruchstücke hinauswachsen. Aber in dem römischen Künstlerkreis, der auf Goethe hörte, hat der homerische Gegenstand weitergewirkt. Bury malte, als Goethe Italien verlassen hatte, einen Odysseus

[1]) Eduard Castle, Dorothea und Nausikaa. Chronik d. Wien. Goethe-Vereins Bd. XXI. 1907.

[2]) Ernst Maaß, Goethe und die Antike, 1912, S. 140 ff.: Nausikaa hat alle Beziehungen und Hinweise auf Odysseus gelenkt.

(Briefe an Goethe 10. Mai und 28. Oktober 1788), Heinrich Meyer zeichnete 1790 einen Ulyß, der Nausikaa um Kleider und Essen bittet (Brief an Goethe 20. Januar 1789)[1]), und noch 1805 hat Chr. H. Kniep Landschaften gemalt mit dem Garten des Alkinous und der Meeresbucht, in der auf Alkinous Geheiß das Schiff für Odysseus zur Abfahrt gerüstet wird[2]).

Die Landschaftsstimmung der 'Nausikaa' sollte sich nicht in der heiteren Milde des Gartens des Alkinous erschöpfen. Goethe wollte darin auch die düsteren Gewalten zu Worte kommen lassen, denn im Erlebnis der italienischen Landschaft war Goethe zur Totalität der Anschauung gekommen, er hatte das Meer in seinem unerschöpflichen Stimmungsgehalt und die Feuerkraft der Vulkane kennen gelernt. In immer neuen Bildern hat Goethe, der ewige Gleichnismacher, von diesem tiefen Erlebnis gezeugt, da das Geschick ihm günstig war und seine Anschauung ersättigte mit Sturm[3]) und heiterer See, mit totbringender Meeresstille und glücklicher Fahrt[4]). Der Eindruck erhabener Großartigkeit war es, der ihn beim Meere am tiefsten berührte und der ihm wieder auftauchte im Anblick großer Kunst: „Poussin ist einnehmend bei dem ersten Anblick, so wie die Größe des Meeres uns auffällt, wenn man es lange nicht gesehen hat."

Der Kreis landschaftlicher Vorstellungen war mit der italienischen Reise geschlossen. „Die Natur ist doch das einzige Buch, das auf allen Blättern großen Gehalt bietet." Wenn Kniep im August 1788 an Goethe schreibt: „Wir wohnen in Chiaja und haben alle vier Elemente aus der ersten Hand"[5]), so entspricht das der Goetheschen Denkweise, ja selbst die Wendung wirkt als ob ein Goethischer Ausspruch hier wiederaufklänge[6]).

Goethe versprach sich die Wirkung der einfachen Fabel der

[1]) Vgl. O. Harnack, Zur Nachgeschichte der italien. Reise. 1890, S. 12. 90 und S. 130. 144. 152. 179.

[2]) Vgl. Pelzer, a. a. O. S. 227 ff.

[3]) „Die Stürme dieser Tage haben uns ein herrliches Meer gezeigt" usw. Neapel, den 9. März.

[4]) Vgl. Maas, a. a. O. S. 167. Seitdem Goethe in Italien das ewige Meer erblickt, sind ausgeführte Meeresbilder und ausgeführte Gleichnisse vorhanden, vorher kaum.

[5]) Harnack, a. a. O. S. 74.

[6]) Vgl. etwa Goethes Gespräche, hrsg. v. W. Frhr. v. Biedermann. 4. Bd. Leipzig 1889. 19. April 1819. „ — erzählte von den tollen Späßen mit dem Glasmann Glaser, der durch alle vier Elemente von Goethe geängstigt wurde" usw.

'Nausikaa', besonders durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung. Die Landschaft ist für Goethe mehr als Rahmen der Erzählung, mehr als Schauplatz der Handlung; seiner pantheistischen Grundanschauung stehen die Beziehungen zur Landschaft gleichwertig mit den Beziehungen zu den Menscheu, die in ihr wohnen. Schiller dachte von dem heroisierten Helden aus, der im Mittelpunkt einer Dichtung stand, Goethe aber dachte von der Mensch und Natur verbindenden kosmischen Einheit aus. Schon die Odyssee erschien ihm in neuem Glanz, als er sie in Italien las, und für das eigene Schaffen erschien ihm unmittelbare Anschauung unerläßlich[1]). In leidenschaftlicher Hingabe an das Landschaftserlebnis hat Goethe in sprachlicher Form jene spezifischen Schönheiten der italienischen Landschaft in der 'Nausikaa' zu höchster Deutlichkeit gebracht, die sein Leitstern Claude Lorrain bildnerisch am reinsten ausgesprochen hatte:

Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer
Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.

[1]) Brief an Schiller, 14. Februar 1798.

Sprechen, Gespräch und Sprache.

Von Karl Vossler (München).

Die erste und offensichtlichste Voraussetzung der Sprachwissenschaft will, daß es eine Sprache gibt. Und gerade das ist unsicher. So wenig wie aus dem Vorhandensein von Theologie folgt, daß es einen Gott gibt, noch aus geometrischen Lehrsätzen über den Kreis und das Dreieck, daß solche Dinge in Wirklichkeit vorkommen, so wenig geht aus der gesamten Sprachwissenschaft die Gewähr hervor, daß es Sprache gibt. Zunächst gibt es tatsächlich keine, sondern nur das Sprechen: mein Sprechen, dein Sprechen, unser Sprechen von jetzt und hier, heute und gestern usw. Unser Sprechen ist aber noch keine Sprache, sondern höchstens ein Gespräch. Und auch an diesem müßte man zweifeln, wenn mein Sprechen nicht von einem andern gehört, verstanden und irgendwie beantwortet würde. Wenn ich auf der ganzen Welt der Einzige bin, der spricht, dann gibt es nicht nur keine Sprache, sondern nicht einmal ein Sprechen, nicht einmal mein Sprechen. Wie will ich sicher werden und wissen, daß ich spreche, wenn mich niemand hört, niemand versteht, niemand mir antwortet — niemand, also auch ich selbst nicht? Ich muß zum wenigsten mein eigenes Sprechen hören, verstehen, beantworten können, um mich meines Sprechens versichert zu halten. Sprechen, hören, verstehen, antworten oder wieder sprechen: das alles gehört zusammen und bildet einen einzigen Kreis, in dem das eigentliche Sprechen oder Gespräch beschlossen liegt und gewährleistet ist.

Wir haben sonach den Ausdruck sprechen schon in zweierlei Bedeutungen verwendet: zuerst in der abstrakten des vereinzelten Sprechaktes, sodann in der volleren des Gespräches. Erst diese zweite Art, das verständnisvoll angehörte, beantwortete und seiner Wirklichkeit versicherte Sprechen, das Gespräch also, ist das lebendige und konkrete Sprechen.

Man meint gemeinhin, daß zum Gespräch mehrere, mindestens zwei Personen oder Individuen gehören: ein Schulze, der mit einem

Maier spricht. Dem ist nicht so. Jeder von uns kann mit sich selbst sprechen. Zum Gespräch gehören mehrere Momente, mindestens drei bis vier (fühlen, denken, sprechen, verstehen, hören, antworten), nicht zwei Personen. Damit soll nicht behauptet sein, daß das Selbstgespräch die ursprüngliche Form des Gesprächs bilde; wohl aber ist es die einfachste: begrifflich einfachste, was keineswegs heißen will: natürlichste, sondern künstlich vereinfachte.

Es hat wenig Sinn, zu fragen, was älter sei, das Selbstgespräch, der Monolog oder der Dialog. Höchst ursprüngliche Menschen, Kinder und Betrunkene, sprechen oft mit sich selbst, wobei man freilich annehmen darf, daß sie glauben, ein Anderer sei gegenwärtig und rede mit ihnen. Andrerseits gibt es höchst Gebildete, die nie ein lautes Wort zu sich selbst sagen und doch ihr Leben lang in inneren Selbstgesprächen befangen sind: große Einsiedler, schweigsame Träumer und Denker, denen von außen her kaum ein Wort zu entreißen ist, so tief verharren sie in stummer Zwiesprache mit ihrem Ich. In der Sprachwissenschaft ist die Frage, ob der Monolog oder der Dialog das Ursprünglichere sei, genau so gegenstandslos wie in der Literaturwissenschaft die Frage, ob der Lyrik, dem Epos oder dem Drama die Erstgeburt gehöre. Beide Fragen laufen auf das schwachsinnige Problem hinaus, welche von den Zahlen eins, zwei, drei die ursprünglichste sei. Lyrik ist Herzenserguß des Einsamen, der Epiker braucht normalerweise einen Zuhörer, und im Drama werden mindestens drei Personen bzw. Momente vorausgesetzt: Spieler, Gegenspieler und Zuschauer, die freilich ein einziger Dichter alleine sich liefern kann, wie andrerseits in einem Liede manchmal hundert Gemüter und Stimmen zu einem Chor zusammenfließen. So kommt es auch hier auf Momente, nicht auf Personenzahl an; und wer anfängt, solche Momente mit eins, zwei, drei zu numerieren, der hat den ersten erst ganz erfaßt, nachdem er den dritten und letzten gesetzt hat. Wer nicht verstehen und antworten kann, kann auch nicht sprechen, Der Papagei bringt zwar den äußeren Akt des Sprechens, aber kein Gespräch zustande. Er versteht sich selbst nicht. Er ist keine Person, höchstens ein Individuum.

In der Sprachwissenschaft sollte man, wenigstens bei der Grundlegung, den Begriff des Individuums vermeiden und durch den der Person ersetzen. Denn im Gespräche zählt nur mit, wer eine Rolle spielen kann, nicht, wer zufällig dabei ist. Ja, die Person muß, wie wir gesehen haben, die Rolle des Hörers so gut

wie die des Sprechers auf sich nehmen; dann aber genügt sie zur Führung eines Gespräches sich selbst und bedarf, da sie ihr eigener Partner ist, keines Zweiten. „Person“ und „Rolle“ sind in der Bedeutung wie im Begriff Persona von Anfang an derart miteinander verwachsen, daß zwar mehrere Rollen oder Personen in einer Person vereint gedacht werden können, aber keine Person ohne Rolle.[1])

Arbeitet man dagegen mit dem Begriff des Individuums, so stellen sich allerhand Mißhelligkeiten ein, wie z. B. die zwischen Hermann Paul und Wilhelm Wundt entbrannte Streitfrage, ob in der Sprache dem Einzelnen oder der Gemeinschaft der Vorrang gebühre, ob Individualpsychologie oder Völkerpsychologie in der Sprachwissenschaft die Führung übernehmen solle.[2]) Da es nicht Seelen sind, die sprechen, sondern leibhaftige Menschen, so hat die Wissenschaft vom Seelenwesen hier zunächst überhaupt nichts zu suchen. Da ferner der Einzelmensch so gut wie eine Gemeinschaft von Menschen ein Gespräch führen können, so ist nicht abzusehen, was der eine Teil vor dem andern in dieser Hinsicht voraushaben sollte. Vielmehr brauchen wir einen Begriff, der dem Einzelnen genau so gerecht wird, wie der Gemeinschaft, und dieses eben leistet der Begriff der Person.

In ihm begegnet und befruchtet sich das metaphysische mit dem empirischen Denken. Er umfaßt eine Idee und eine Tatsache zugleich; denn einerseits weist er auf eine Rolle hin, die man spielt und nicht ohne weiteres tatsächlich ist, andrerseits spricht er die Forderung aus, daß gerade wir selbst diese Rolle werden und sein sollen. Von der Maske oder Larve, vom Leib oder Gesicht, kurz vom Äußerlichen des Menschen ausgehend, zielt er auf unser innerstes, unveräußerliches Selbst. Man ist eine Person in dem Maße, wie man von der Rolle aus und durch Verwirklichung gerade dieser Rolle hindurch zu sich selbst kommt. Man ist keine Person, sondern ein bloßes Individuum in dem Maße, wie man im Schauspielerischen der äußeren Rolle stecken bleibt und sich selbst darin verliert.

---

[1]) Vgl. Rudolf Hirzel, Die Person, Begriff und Name derselben im Altertum (Sitzungsberichte der Bayr. Akad. der Wissenschaften, 5. Dez. 1914).

[2]) W. Wundt, Probleme der Völkerpsychologie, 1. Aufl. Leipzig 1911, 2. Aufl. Stuttgart 1921 und H. Paul, Über Völkerpsychologie, Münchener Rektoratsrede vom 25. Juni 1910.



Wie eine Auflösung des nur scheinbar Persönlichen vor sich geht, kann der Untergang eines Selbstherrschers lehren. Der Monarch hielt sich für eine Staatsperson, für ein *universale fantastico*, wie Vico sagen würde, für ein anschauliches Gemeinwesen, das, wenn es donnerte, wirklich Donner, wenn es wollte, wirklich Wille, wenn es Worte machte, wirklich Sprecher sei. Allmählich kam man dahinter, daß sein Donnern, sein Wollen, sein Reden, seine sämtlichen Rollen eben nur als Schauspiel wirklich waren. Das *universale fantastico* entpuppte sich als *fantastico particolare*, das anschauliche Gemeinwesen als ein gemeines Anschauungswesen und die ganze Majestät dieser „Person“ als der hohle Anspruch eines Komödianten. Wie der persönliche Gott in allen seinen Rollen die ganze Wirklichkeit ist, so kann der einzelne Mensch nur so weit eine Person oder, wie man mit gesteigertem Ausdruck zu sagen pflegt: Persönlichkeit werden, als er etwas ganz wird. Ein ganzer Künstler ist eine künstlerische, ein ganzer Mensch eine menschliche, ein ganzer König eine königliche und ein ganzer Sprecher eine sprachliche Persönlichkeit. Wie andrerseits der Fromme sich unendlich viele Lebenskräfte des Weltalls in der Person eines Gottes zur Einheit verschlungen denkt, so können mehrere Menschen, Familien, Stämme, Gemeinschaften von Interessenten jeder Art zu Personen verwachsen. Homer z. B. ist eine solche Person oder Maske, unter der die dichterische Leistung mehrerer Individuen als Einheit erscheint. Die großen Stifter von Religionen, Philosophien, Rechtsverbänden, Staaten, die Bau- und Kapellmeister usw. gleichen der Spitze einer Pyramide, in der die Aspirationen von zahllosen Einzelmenschen ihre Richtung und ihren Gipfel finden. Ob solche Zuspitzungen zur Einheit nur Schein sind, oder auf tatsächlicher Verbundenheit beruhen, ist oft schwer zu entscheiden; denn auch hier gibt es echte und falsche Personen: Christen, die es dem Geiste und solche, die es dem Namen nach sind, Strohmänner und Vorkämpfer einer gemeinsamen Sache. Es ist Aufgabe des kritischen Denkens, zu entscheiden, ob und inwiefern Bismarck eine politisch führende Persönlichkeit gewesen ist, — während das religiöse oder mythische Denken nicht müde wird, hervorragende Menschen zu verehren, zu heiligen und in die Sterne zu erheben, wo die großen Personen als Abbilder Gottes leuchten. Denn der Begriff der Person ist nicht anthropomorph, er ist theomorph. Er steigert das menschliche Individuum ins Göttliche. Das Individuum ist freilich auch innerhalb des Menschlichen einer

Steigerung fähig, wie z. B. die italienischen Elative von Personen- und Volksnamen: Rossinissimo, Tedeschissimo usw. beweisen, die man mit Erz- oder Über-Rossini, Ur-Deutscher u. dergl. widergeben kann. Diese Art Steigerung aber ist scherzhaft, karikierend, grotesk und phantastisch. Sie wirkt, wenn man sie ernst meint, als Aufblasung und Schwulst. Das kommt daher, daß Individualität etwas wesentlich Egozentrisches, nur mit sich selbst Vergleichbares ist. Zum Wesen der Person dagegen gehört es, daß sie den Kern ihrer Einheit, den Trieb ihrer Größe über sich emporwirft, um zu dem umfassenderen Wesen, das sie über sich hat, sich hinaufzubreiten. Sie lebt und wächst — selbstsüchtig zunächst — von der Anerkennung, von den Enteignungen und Opfern, die ihr aus anderen, kleineren Personen dargebracht werden, indem sie ihrerseits, den Bann ihrer Selbstsucht durchbrechend, nach obenhin wieder aufgeht durch Enteignung und Opfer in eine noch höhere und weitere Größe.

Wir haben ein emphatisches Bild von dem, was eine Person ist, entworfen, denn an den bescheidenen Verhältnissen eines Gespräches läßt der Höhentrieb ihres Wesens sich weniger deutlich erkennen. Wirksam ist er freilich auch hier. Denn wie sollte ohne ihn eine Person sich selber Rede und Antwort stehen, ihr eigenes Ich in mehrere Personen zerlegen können, die in einem Spiel von Gesprächen sich üben, fördern und in der Meisterung des Wortes aneinander wachsen? Nicht anders als in dieser selbsttätig persönlichen Dialektik arbeitet das Kind sich zu der Höhe eines Gespräches mit Erwachsenen empor. Kann es von diesen doch immer nur so viel annehmen, als es in der Rolle des Hörers versteht und in der des Sprechers auf seine eigene Art wieder verwendet. Im Begriff des Individuums ist diese Möglichkeit überhaupt nicht vorgesehen, denn zu seinem Wesen gehört, daß es innerlich unteilbar bleibe. Wenn die Menschen durchaus nur Individuen und nicht zugleich Personen wären, so ließe sich nicht einsehen, nicht absehen, wie sie zur Führung eines Gespräches, welches doch Mitteilung, also geistige Teilung und Vereinigung ist, gelangen könnten. Die mit dem Begriff des Individuums arbeitenden Sprachpsychologen schweigen sich denn auch über die Herkunft der Sprechfähigkeit in ihren Versuchskaninchen aus, oder leiten sie, was noch schlimmer ist, aus natürlichen Reflexen und Ausdrucksbewegungen ab, indem sie tun, als ob der Sprung vom Leibesleben zur geistigen Tätigkeit eine Kleinigkeit wäre. Dies ist er aber nur

insofern, als er von einem rein empirischen Naturbeobachter auch mit den feinsten Werkzeugen nicht gesehen werden kann

Der wahre Träger und Schöpfer des Gespräches ist sonach im letzten Grunde, d. h. wenn man die Dinge philosophisch betrachtet, immer nur eine einzige Person, die sich in zwei, in mehrere und schließlich beliebig viele Rollen oder Unter-Personen auseinanderlegt. Immer, wo Menschen sich miteinander unterhalten, entsteht ein sprachliches Drama, das jeder der Beteiligten in sich selbst aufführt. Die landläufige Ansicht, daß das Drama nicht in, sondern zwischen den Personen stattfinde, stützt sich auf die Beobachtung der Lufterschütterungen, Schallwellen usw., die vom Mund des Einen zum Ohr des Andern laufen. Aber, was spricht, hört, versteht und antwortet, sind nicht die Luftwellen, so wenig, wie es bei einem Ferngespräch der Leitungsdraht ist. Diese Zwischenwelt vermittelt nur, dämpft, färbt, stört oder fördert das Gespräch: und zwar in einer Weise, die von den Personen alsbald in Rechnung gestellt, nicht leidend hingenommen, sondern tätig, soweit es möglich ist, überwunden wird. Die Luft, der Draht, das Schall- und Hörrohr, die ganze gegebene und fabrizierte Natur wird in das Gespräch hereingezogen und wird in ihm verarbeitet, etwa so, wie der Musiker aus Darmsaiten oder Blechwerkzeugen ein Lied und der Schriftsteller aus Tinte und Papier eine Erzählung macht.

In der metaphysischen Ansicht stellt sich die Sache so dar, daß in der menschlichen Persönlichkeit als solcher, die eine Einheit von beliebiger Vielheit ist, sämtliche hinieden stattfindenden Gespräche sich abspielen. All das, was im Laufe der Zeit auf dem Erdball gesprochen wird, muß sonach als ein riesiges Selbstgespräch gedacht werden, in dem der menschliche Geist, in Milliarden von personenhaften Rollen sich entfaltend und aus all diesen Vereinzelungen sich wieder zusammensuchend, begriffen ist.

Daraus folgt nun freilich, daß der menschliche Geist als solcher eine Einzige Person sein oder werden müßte; und es fragt sich, ob der Begriff der Person diese Steigerung ins Absolute aushält. Daß der Anspruch auf etwas absolut Geistiges und Einheitliches in ihm enthalten ist, kann nicht mehr zweifelhaft sein; aber die äußerste Formel mit ihrem Verlangen nach unendlich vielen Rollen in einer Person ist damit noch lange nicht verwirklicht. Denn noch nie hat ein Sterblicher vermocht, in dem Maße universal zu sein, daß er alles Gesprochene hören, verstehen und beantworten

kann. Wohl aber ist die Anlage dazu in unbestimmter Ausdehnung, das Streben danach ihm eingeboren. Es verhält sich mit unserem Streben nach Macht oder nach Erkenntnis nicht wesentlich anders. Auch dieses drängt ins Unendliche, wird aber durch die Wirklichkeit für jeden Einzelnen auf besondere Weise gehemmt, intradiert, beschränkt; denn auch hier ist der Begriff der Person mit seinem Anspruch auf gottähnliche Allheit im Einen am Werk.

Die Tatsache, daß das Gespräch von der Person, nicht von Individuen geführt wird, bestimmt nun den Begriff der Sprache. Auch ihm eignet das atmende Hin-und-Her zwischen dem Wirklichen und dem Jenseitigen. Ganz wirklich ist die Sprache nie, denn immer ist sie ein Werdendes. Daher wir zunächst leugnen mußten, daß es überhaupt Sprache gibt. Andrerseits ist sie auch keine reine Idee und erträgt so wenig wie der Begriff der Person eine Steigerung ins Absolute, obschon ihr der Drang dazu innewohnt. Die absolute Person kann man nicht philosophisch, höchstens religiös als „Gott" sich ausdenken, und ähnlich wäre eine absolute, einheitliche All-Sprache ein religiöses Gebilde. Wohl aber bilden ihrem Drange nach und kraft ihres lebendigen Triebes sämtliche Sprachen der Erde insofern eine geistige Einheit, als jede von ihnen in die andere übergehen, eingehen und zu einer Einheit sich verschmelzen kann, insofern als — wie Hugo Schuchardt sagen würde — alle Sprachen miteinander urverwandt sind. — Und sind es ihrer innersten Anlage und ihrem höchsten Triebe nach nicht ebenso sämtliche Personen? Wie könnten ohne die persönlichen Gemeinschaften der Sitte, des Rechtes und der Familie, des Volkes, des Staates usw. sich Sprachgemeinschaften und Gemeinschaftssprachen bilden?

Die Sprache, darin liegt ihr Unterschied vom Gespräch, ist ohne eine Mehrzahl und Gemeinschaft von Personen überhaupt nicht denkbar. Eine einzige Person, und mag sie in noch so viele Rollen und Momente sich auseinanderlegen, bringt immer nur Gespräch, aber nie eine Sprache zustande. Ich kann mir denken, daß ein einziger und persönlicher Gott im Gespräch mit sich selbst liegt, nicht daß er eine ihm allein gehörige Sprache besitzt. Damit eine solche entstände, bedürfte es mehrerer Götter. Eine Göttersprache kann es geben, eine Gottsprache nicht. Wenn wir im Deutschen „Volkssprache" sagen, so meinen wir das Volk dabei als eine natürliche Einheit, nicht als eine Person. Eine Völkersprache aber könnte nur eine solche sein, die über die Volkssprachen hin-

weg, von den Völkern als rechtlichen oder staatlichen Personen im Verkehr miteinander gebraucht würde: also das Esperanto etwa, oder eine durch ausdrückliche Vereinbarung, also ebenfalls künstlich und willkürlich zu diesem höheren Rang erhobene Volkssprache, wie das Diplomaten-Französisch oder die deutsche Heeres-Sprache in Österreich-Ungarn zu Völkersprachen emporgeordnet wurden. Wiederum etwas anders gelagert sind Begriffe wie Staats- oder Kirchen- oder Schulsprache. Staat, Kirche oder Schule sind hier nicht als Personen, aber ebenso wenig als natürliche Einheiten oder Individuen gedacht, die ihre besondere Sprache besitzen. Es sind keine Gemeinschaften von Menschen, sondern von Angelegenheiten oder Interessen, in deren Dienst eine bestimmte Sprache gepflogen wird: also nicht Sprache des Staates, der Kirche, sondern für das Staats-, Kirchen- und Schulwesen. Freilich gibt es hier Mitteldinge und Übergänge. Die „Gaunersprache“ z. B. ist etwas, das ebensosehr von der Gemeinschaft der Gauner besessen und ausgeübt, wie im Dienste des Gaunerwesens gepflogen wird. Das Gaunerhafte ist Subjekt und Objekt dieser Sprache zugleich.

Welcher Art auch die Angelegenheiten und Zwecke einer Sprache sein mögen, immer bedarf sie mehrerer Personen als Träger. Von ihr wahrhaftig kann man sagen, was wir vom Gespräch geleugnet hatten, nämlich, daß sie zwischen den Personen, nicht auschließlich in ihnen ruhe. Man muß sie sich also doch wie eine Art Luft oder Leitungsdraht vorstellen, freilich nur bildlich; denn in Wirklichkeit ist sie im Zwischenraum doch nicht zu erhaschen. Warum verlegt unsere Vorstellung sie trotzdem in die Umwelt als etwas, das wie Nebel oder Gas sich zwischen den Sprechenden, Hörenden und Antwortenden als eine Art geistige Atmosphäre entwickelt? Daran ist, wie mir scheint, die außerordentliche Flüchtigkeit des gesprächsmäßigen Sprechens schuldig, oder, von einer anderen Seite gesehen, unser Bedürfnis, das Vorüber- und Hin- und Wider-Eilende im Gedanken festzuhalten. Das Sprechen im Gespräch ist zwar so sinnfällig wie Blitz, Donner und Wind, ja noch sinnfälliger gar, insofern wir diese nur empfinden und wahrnehmen, aber nicht, wie das Sprechen auch selbst erzeugen können. Im Gespräch werden wir nicht nur angewettert, wir wettern unsererseits. Aber wie jedes Gewitter, zieht auch das Gespräch vorbei und verhallt. Was nun durch alle meteorologischen Erscheinungen hin als dauerndes Ergebnis zurückbleibt, nennt man Klima. Die Sprache verhält sich zu den Gesprächen wie das Klima zu den

Wettern. Sprache und Klima sind beide etwas Abstraktes, etwas Mittleres, Durchschnittliches und zeiträumlich Festgelegtes, ein in der Schwebe verweilendes Gedankending, an dessen Wirklichkeit man zweifeln darf, das man zum Verständnis der wirklichen Dinge aber notwendig braucht. Man kann zweifeln, ob es in München ein Klima gibt, aber Wetter, und zumeist schlechtes, gibt es hier Tag für Tag. Wer diesen endlosen Wechsel der schlechten mit den noch schlechteren Wettern nicht aushält, für den wird das Klima zu einer schmerzlichen Realität und er sagt: „ich kann in ihm nicht leben." Er erträgt wohl allerlei Wetter, aber das Klima nicht, dem also doch, wenn auch nichts Wirkliches, so doch etwas Wirkendes innewohnt. Der Begriff ist statisch, aber er enthält etwas Dynamisches. Ähnlich ist der Begriff der Sprache beschaffen, unter dem wir das in den Gesprächen gewisser Zeiten und Gegenden dauernd Wirksame zusammenfassen. Dieses Dauernde stellt sich in der Übung, Erinnerung und Gewöhnung der Sprechenden von selbst her: es ist der Sprechgebrauch. Sprache ist Sprechgebrauch.

Um sich von der Wirksamkeit eines solchen Gebrauches zu überzeugen, muß man einmal den Versuch machen, seinen Herrschaftsbereich zu verlassen, sei es, daß man außer Landes geht, wo einen niemand versteht, sei es, daß man zuhause bleibend, absichtlich gegen den Gebrauch verstößt. Man fühlt die Schranke, sobald man dagegen anrennt. Wer das Gesetz übertritt, den ereilt die Strafe, und er erkennt, selbst wenn er keinerlei Gerechtigkeitsgefühl hat, dessen Vorhandensein bei den Andern. Nun hat es freilich mit den Gesetzen des Sprachgebrauches eine eigentümlich verwickelte Bewandtnis. Der Schulmeister, der mit dem Stock den Knaben züchtigt, wenn er den nach *ut* verpönten Indikativ setzt, dürfte für die Wirksamkeit eines Sprachgebrauches der wildeste Fall sein. In der Regel bekommt der Sünder gegen die Sprache keine Prügel. In der Regel bleibt die Reinheit der Sprache, wie gewisse Gartenanlagen, die denn auch danach aussehen, dem Schutze des Publikums empfohlen, höchstens dem einer Akademie oder eines Sprachvereins und, den Anfängern gegenüber, wie gesagt, einem Schulmeister. Diese Wächter können aber nicht überall, wo gesprochen wird, zugegen sein, und selbst, wenn sie es wären, welche sonderliche Machtbefugnis haben sie denn, um uns den Schnabel zurechtzusetzen? Wenn keine bessere Autorität als die der beamteten Pedanten und des allgemeinen Publikums hinter dem Sprachgebrauche waltet, so fürchten wir, ist es übel um seine Gültigkeit bestellt.

Ein französischer Kollege hat mir in Paris einmal klargemacht, daß die Strafe, die den Sprachsünder ereile, die Lächerlichkeit sei. Daran mag etwas Richtiges sein, vor allem in Frankreich, wo man so spöttisch, so eitel und empfindlich ist. Aber die alleinige und spezifische Wächterin ist auch die Lächerlichkeit nicht. Mit ebenso viel Recht etwa könnte man behaupten, die Ehrfurcht und Pietät seien es. Wir nennen unsere Sprache die Muttersprache, *lingua madre*, denn von der Mutter, im Schoß der Familie lernt sie das Kind, wo es vielleicht, mehr als mit Spott, mit Liebe in sie eingeführt wird; daher es nicht nur aus Eitelkeit, sondern auch aus wärmeren Gefühlen der Zutraulichkeit, Anhänglichkeit und Dankbarkeit sie richtig zu lernen sucht. Und noch der Erwachsene, wenn er feinfühlig ist, steht in einer Art Pietätsverhältnis zu der Sprache, zu der Mundart sogar, die er von Mutter und Vater überkommen hat. Mag sein, daß in Frankreich, wo man die Mundart zugunsten einer öden literarischen Sprachrichtigkeit eifriger verleugnet als in Deutschland oder in Italien, der Spott ein erfolgreicherer Wächter der sprachlichen und sonstigen Überlieferungen ist als die Pietas. Wenn man bedenkt, wie in Zeiten der Umwälzung die Franzosen gegen ihre eigene Vergangenheit, gegen die Gräber ihrer Könige in St. Denis, gegen ihre Kirche und den eigenen Glauben gewütet haben, wie die Schändung frommer Stätten und Denkmäler ihnen zeitweise zum wütenden Bedürfnis wird, so versteht man, wie nötig ihnen der Spott und das Lachen ist, um sie vor der Entwürdigung ihrer eigenen Sitte und Zucht zu bewahren. Was hier die Pietät nicht leistet, muß die Eitelkeit tun.

In der Hauptsache aber gibt es zum Schutz einer Sprache keine besonderen Vorrichtungen, daher sich denn auch immer wieder Zweifel an der Gültigkeit des Sprachgebrauches erheben. Einige Forscher — es waren die sogenannten Neugrammatiker — glaubten, der Sprachgebrauch sei eine Art Naturgesetz. Ein solches brauchte freilich keine Wächter, weil es weder mit dem besten noch dem bösesten Willen verletzt werden könnte. Ihm gegenüber würde sich auch jede Schule, Erziehung, Sprachakademie und Kinderstube erübrigen. Die Neugrammatiker nahmen daher die wildwachsenden Mundarten gegen jede Art von sprachlichem und literarischem Purismus, den sie als etwas gewaltsam Naturwidriges verabscheuten, in Schutz. Die Sprachwissenschaft wollte mit Sprachrichtigkeit nichts mehr zu schaffen

haben.[1]) Da aber doch die Beeinflussung der Sprache durch Schule, Schrift, Literatur und Grammatik nicht wegzuleugnen war, so zog man sich grollend auf die Mundarten- und Ursprachenforschung zurück, in der Hoffnung, daß bei den Bauern und Wilden wenigstens dergleichen nicht vorkommen werde. Man hat sich getäuscht, denn auch hier begegnete man den unliebsamen Spuren literarischer Störungen und willkürlicher Eingriffe von Sprachautoritäten, Priestern, Geistlichen usw. in das unbefangene Wachstum eines nur scheinbar jungfräulichen Sprachgebrauches.

Wir stehen also vor der Tatsache, daß die Sprache weder durch menschliche Satzungen allseitig und hinlänglich geschützt werden kann, noch daß sie durch ein zwingendes Naturgesetz in sich selbst gesichert ist. Es verhält sich ähnlich mit ihr, wie mit der Sitte, gegen die man zwar verstoßen kann, in gewissem Maße auch darf und manchmal sogar muß, die man im allgemeinen aber nicht zu verletzen pflegt. Sprache ist eine menschliche Gepflogenheit, und es gehört zu ihrem Begriff, daß sie sowohl ein absichtliches tätiges Pflegen, wie auch ein hinnehmendes unwillkürliches Gewohntsein und Gefallenlassen für sich hat. Gepflogenheit ist *solere* und *curare* zugleich. In der Tat bewegt sich jeder, der spricht, d. h. an einem Gespräch von mehreren Personen teilnimmt, in einem Zustande, der weder reine Tätigkeit, noch reines Leiden ist und bald dieses bald jenes hervortreten läßt, je nachdem ihn die Rollen des Sprechers oder des Hörers mehr in Anspruch nehmen. Die Wechseldauer dieses Zustandes eben ist das eigentlich Sprachliche und Gebräuchliche an einem Gespräch. Spräche ein Mal für alle nur Einer allein, so bräuchte dieser nichts hinzunehmen, so käme keine Zuständlichkeit, kein Gebrauch, keine Sprache, keine Gepflogenheit zusammen. Er würde dann nicht sprechen, er würde etwas sagen. Das Wort Gottes: Es werde Licht! ist gesagt, nicht eigentlich gesprochen worden. Wenn Luther trotzdem übersetzt: Und Gott sprach: Es werde Licht! so meint er damit, daß das gesagte Wort im Chaos gehört, verstanden und beantwortet wurde, denn: Es ward Licht. Das Sagen ist ein unschöpferisches Sprechen, weil seiner Ausübung nicht ohne weiteres ein aufnehmendes Leiden und Antworten entgegenkommt. Das Recht will „gesprochen", die Wahrheit „gesagt" sein: denn jenes ist gesellig, diese einsam.

[1]) Siehe A. Debrunner, Sprachwissenschaft und Sprachrichtigkeit (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum usw. Bd. L, 1922, S. 201 ff.) und K. Vossler, Grammatik u. Sprachgeschichte (Logos I, 1910, S. 83 ff.).



Um eine Sprache in ihrem Gebrauch zu erhalten, muß eine menschliche Gemeinschaft sich abwechselnd anstrengen und gehen lassen, muß motorisch und sensibel, hervorbringend und aufnehmend, tätig und leidend zugleich sein,[1]) wie es tatsächlich schon in jedem Gespräche die einzelne Person kraft ihrer wechselnden Rollen ist. Die Vereinigung des aktiven im passiven und des passiven im aktiven Moment ist das, was die Sprache mit dem Gespräch gemein hat. Beide sind etwas Mediales, und in diesem medialen Verhalten hängt der Einzelne mit der Sprachgemeinschaft zusammen, zu der er gehört. Er läßt sich einhüllen von einem Sprachgebrauch, an dem er selber teilnehmend mitarbeitet, und so oft er etwas sagt, und wie er auch spricht, geschieht ein sprachlicher Vorgang an ihm. Es ist kein Zufall, daß im Griechischen und Lateinischen so gerne zu medialen Formen gegriffen wird, um das Sprechen in einer Sprache zu bezeichnen. Die Alten hatten noch eine unmittelbarere Anschauung als wir von dem Sachverhalt, daß das Sprechen an uns geschieht, indem wir es ausüben, und daß der aktive vom passiven Moment zwar unterschieden, aber schlechthin nicht getrennt werden kann. Selbst im Gespräche waren ja, wie wir gesehen haben, Hörer und Sprecher in einer Person derart vereinigt, daß sie nur als Rollen unterschieden, aber nicht als selbständige Personen auseinandergesetzt werden konnten. Sogar die Rollen bedingen sich gegenseitig. Was das Hören und das Verstehen, das Fragen und das Antworten, das Sprechen und das Denken innerhalb einer Sprache zusammenhält, nennt man das Können. Wer eine Sprache nur hörend oder lesend und nicht auch sprechend und schreibend, denkend und artikulierend betätigt, der kann sie nicht. Wohl gibt es Gelegenheiten, bei denen es mehr auf das Eine als auf das Andere ankommt, aber sie lösen sich derart ab, daß — wie beim Gehen das rechte mit dem linken Beine wechselt — gerade durch die Ablösung das Gesetz ihrer Zusammengehörigkeit erfüllt wird. Solange die eine Rolle arbeitet, können auch die anderen nicht zur Ruhe kommen. Wer spricht, ist sein eigener Hörer, wer schreibt, sein eigener Leser, und wie oft bewegen sich auch beim stillen Denken unwillkürlich unsere Lippen, und wie will man eine Handschrift entziffern, ohne sie innerlich nachzuzeichnen?

Es ist nicht leicht, die zweierlei Momente der Tätigkeit und des Leidens, der Ursprünglichkeit und der Vermittlung, der Freiheit

[1]) Vgl. K. Vossler, Der Einzelne und die Sprache, Logos VIII (1919) S. 226 ff.

und der Gebundenheit usw. zusammenzudenken. Immer fallen sie dem Verstande auseinander. Wer dieses Kunststück aber nicht fertig bringt, wird nie den Begriff der Sprache erfassen, denn hier durchdringen sich, wie in allem was lebendig ist, jederzeit die entgegengesetzten Momente. Alles Lebendige widerspricht dem Satz der Identität, ist tätig und leidend, ist A und Nicht-A, ist das „Eine und das Andere" zugleich, weil immer das Leben den Tod in seinem Schoße hegt, oder genauer: das Eine auf das Andere angewiesen ist. Je zäher man dem einen der angeführten Momente nachdenkt, desto kräftiger wird man auf das andere hingewiesen, als etwas, das von jenem zwar unterschieden werden muß, aber nicht von ihm weggenommen werden kann. Das Leben ist etwas anderes als der Tod und bildet eben deshalb eine Einheit mit ihm. Ebenso verhalten sich, als Einheit des Mannigfaltigen, Sprechen und Hören, Tätigkeit und Leiden, Ursprünglichkeit und Sprachgebrauch, Sprecher und Sprachgemeinschaft usw. zueinander. Thesis und Heterothesis gehören zusammen und bilden erst in ihrer Einheit einen vollen Begriff.[1])

Die Sprache ist eine solche einheitliche Mannigfaltigkeit. Wir haben sie als Gepflogenheit bestimmt, in deren Medium sich Gespräche abspielen. Diese sind ihrerseits etwas Mediales, in welchem sich Sprecher und Hörer als Personen zusammenfinden. Und die Person hinwiederum muß, insofern sie über sich selbst hinausweist und im Dienst einer Sache steht, als das Medium dieser Sache gedacht werden. Die Sprache erscheint uns sonach als Medium eines Mediums, in dem sich beliebig viele Medien zusammenfinden. Vom Gebrauch ins Gespräch, in die Rollen und Personen wandernd und, von diesen wieder durch all diese Medien hindurchgejagt, verflüchtigt sich uns das eigentliche Wesen der Sprache, und wir sehen nichts als ein Netz von Leitungen oder Straßen vor uns, die ins Blaue verschwimmen oder in sich zurückkehren. Die Sache selbst aber, der Blitz, der Reisende, oder der Funke, der durch die Personen und Rollen in die Gespräche und von diesen in die Sprache und zurück in die Personen usw. fährt und der Zusammenhang, Sinn und Leben erst in das Gewebe hineinzündet, wer ist dieser Blitz, was ist diese Sache?

Die empirische Sprachwissenschaft gibt keine Antwort. Ihre

---

[1]) Vgl. Heinr. Rickert, Das Eine, die Einheit und die Eins (Logos II, 1911) bes. S. 30—38.



Stärke und Strenge liegt darin, daß sie diese Sache etwas Beliebiges, also ebenso gut nichts wie alles Mögliche sein läßt, und daß sie sich an die Sprache allein, als an das abstrakte Medium für dieses unbestimmte Nichts oder Alles festsaugt.

Wenn wir den Funken dennoch haschen wollen, so müssen wir alle Lebensgebiete absuchen, auf denen sich menschliche Gemeinschaften bilden. Dies ist immer nur dort der Fall, wo Persönlichkeiten wachsen. Eine führerlose Herde, eine Masse von Individuen ist keine Sprachgemeinschaft, und wer das Leben und Wesen der Sprache verstehen will, muß eben darum selbst eine Persönlichkeit sein und darf sich mit „voraussetzungsloser" Aufzeichnung von Sprachgebräuchen nicht zufrieden geben.

Eingesandte Bücher.

(Redaktionsschluß: 31. Juli.)

Wissenschaftslehre. Aesthetik und Poetik.

Cassirer, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen. I. Teil: Die Sprache. Bruno Cassirer. Berlin 1923. Gz. geh. M. 7,—, geb. M. 12,—.

Tillich, Paul, Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden, ein Entwurf. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1923. Gz. brosch. M. 5,50.

Grisebach, Eberhard, Erkenntnis und Glaube. Rede zur Bestimmung der Grenzen der Erkenntnis. Max Niemeyer. Halle a. d. S. Gz. M. 0,60.

Pichler, Hans, Zur Philosophie der Geschichte. (Philosophie und Geschichte, eine Sammlung von Vorträgen und Schriften aus dem Gebiet der Philosophie und und Geschichte, Bd. 1.) J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1922.

Meister, Aloys, Grundzüge der historischen Methode, **Braun, Otto,** Geschichtsphilosophie. (Grundriß d. Geschichtswissenschaft, Reihe 1, Abt. 6.) 3. anastatisch gedruckte Auflage. B. G. Teubner. Leipzig und Berlin 1923. Gz. M. 1,40.

Pos, H. J., Kritische Studien über philologische Methode. (Beiträge zur Philosophie Bd. 10.) Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1923.

Vischer, Friedrich Theodor, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, hrsg. von Robert Vischer, 5 Bde. 1. Teil Metaphysik des Schönen. 2. Aufl. Meyer & Jessen. München 1922.

Walzel, Oskar, Gehalt und Gestalt, Heft 1. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. O. Walzel, 3. Lieferung.) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Berlin-Neubabelsberg 1923.

Hefele, Hermann, Das Wesen der Dichtung. Fr. Fromann. Stuttgart 1923. Gz. geh. M. 4,—, geb. M. 5,—.

Schücking, Levin Ludwig, Die Soziologie der Literarischen Geschmacksbildung. (Philosophische Reihe, hrsg. von A. Werner, 71. Band.) Rösl & Cie. München 1923.

Klinghardt, H., Sprechmelodie und Sprechtakt. Elwert. Marburg 1923. Gz. M. 0,50.

Bianchi, Lorenzo (Bologna). Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus Johann Peter Hebels, Heinrich v. Kleists und der Brüder Grimm. Weißsche Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1922.

Goldschmidt, Rudolf K., Das Drama. Eine Problem- und Formgeschichtliche Darstellung (Philosophische Reihe 72. Band). Rösl & Cie. München 1923.

Marcuse, Ludwig, Die Welt der Tragödie. (Shakespeare, Schiller, Kleist, Büchner, Grabbe, Hebbel, Ibsen, Gerhart Hauptmann, Schnitzler, Wedekind, Shaw und Kaiser.) Mit 12 Porträts. Franz Schneider. Berlin, Leipzig, Wien und Bern.

Hönig, Johannes, Dichtung und Weltanschauung. Wege und Ziele der deutschen Dichtung mit besonderer Berücksichtigung des katholischen Geisteslebens.

(Bücher der Wiedergeburt). Frankes Buchhandl., J. Wolf. Habelschwerdt 1923. Gz. M. 1,—.

Borinski, Karl, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm v. Humboldt. I. Mittelalter, Renaissance, Barock. (Das Erbe der Alten I. Reihe Heft IX.) Dieterich sche Verlagsbuchhandlung. Leipzig 1914. Gz. geh. M. 6,—, geb. M. 9,50. — Bd. II, Lief. 1. (Heft X.) Ebenda 1923.

Germanisches Geistesleben. Sagen- und Märchenforschung.

Kauffmann, Friedrich, Deutsche Altertumskunde. (Handbuch des Deutschen Unterrichts an höheren Schulen, begründet von Adolf Matthias. 5. Bd., 1. Teil.) Zweite Hälfte: Von der Völkerwanderung bis zur Reichsgründung. Mit 30 Tafeln. C. H. Beck. München 1923.

Kunze, Richard, Die Germanen in der antiken Literatur. Eine Sammlung der wichtigsten Textstellen. I. Teil: Römische Literatur, mit einer Karte von Altgermanien. 3. Aufl. (Freytags Schulausgabe griechischer und römischer Klassiker.) Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. Wien 1923. Gz. M. 2,40.

— —. — II. Teil: Griechische Literatur. (Freytags Schulausgabe griechischer und lateinischer Klassiker.) F. Tempsky, Wien, G. Freytag, Leipzig 1920. Gz. M. 1,60.

Meissner, Rudolf, Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germanischen Philologie u. Volkskunde, hrsg. von Th. Frings, R. Meissner und J. Müller, 1. Bd.) Kurt Schroeder. Bonn und Leipzig 1921.

Sagabibliothek, altnordische. I. Ares Isländerbuch, hrsg. von Wolfgang Golther, 2. neubearb. Aufl. Max Niemeyer. Halle 1923. XXXII, 54 S. Gz. M. 2,—.

Herrmann, Paul, Die Heldensagen des Saxo Grammaticus (Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. II. Teil: Kommentar). Mit Abbildungen im Text. Wilhelm Engelmann. Leipzig 1922. Gz. geh. M. 13,—, geb. M. 15,—.

Schröder, Franz Rolf, Nibelungenstudien (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur german. Philologie u. Volkskunde, 6. Bd). Kurt Schröder. Bonn u. Leipzig 1921.

Rank, Otto, Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung aus den Jahren 1912—1914. 2. durchges. Aufl. (Internat. Psychoanalytische Bibliothek Nr. 4.) Internat. Psychoanalytischer Verlag. Leipzig, Wien, Zürich 1922.

Tegethoff, Ernst, Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche. (Rheinische Beiträge u. Hülfsbücher z. german. Philologie u. Volkskunde, Bd. 4.) Kurt Schroeder. Bonn u. Leipzig 1922.

Aarne, Antti, Schwänke über schwerhörige Menschen. Eine vergleichende Untersuchung. — Vierter Bericht über die Tätigkeit des Folkloristischen Forscherbundes „FF“ (FF Communications edited for the Folklore Fellows Nr. 20—21). Suomalainen Tiedeakatemian Kustantama. Hamina 1915.

Aarne, Antti, Der Mann aus dem Paradiese in der Literatur und im Volksmunde. Eine vergleichende Schwankuntersuchung. —, Der reiche Mann und sein Schwiegersohn. Vergleichende Märchenforschungen. —, Estnische Märchen- und Sagenvarianten. — **Christiansen, Reidar Th.,** The tale of the two travellers or the blinded man. (FF Communications Nr. 22—25.) Suomalainen Tiedeakatemian Kustantama. Hamina 1918—19.

Tille, Vaclav, Verzeichnis der böhmischen Märchen. Übersetzt aus dem Böhmischen, I Nr. 1—8. (FF Communications Nr. 34.) Helsinki 1921.

Krohn, Kaarle, Eliel Aspelin-Haapkylä als Urheber der neueren volkskundlichen Sammelarbeit der Finnischen Literaturgesellschaft. — **Bolte, Johannes,** Name und Merkmale des Märchens. —, Zeugnisse zur Geschichte der Märchen. — **De Meyer, Maurits,** Les Contes Populaires De La Flandre. — **Graf, Adolf,** Die Grundlagen des Reinecke Fuchs. Eine vergleichende Studie. — (FF Communications Nr. 35—39.) Helsinki 1920—21.

Abel, Othenio, Die vorweltlichen Tiere in Märchen, Sage und Aberglaube. (Wissen und Wirken, Bd. 8.) G. Braun. Karlsruhe 1923. Gz. M. 1,—.

Aly, Wolf, Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen. Eine Untersuchung über die volkstümlichen Elemente der altgriechischen Prosaerzählung. Vandenhoek & Ruprecht. Göttingen 1921. Gz. M. 6,—.

Märchen aus Turkestan und Tibet, hrsg. von Gustav Jungbauer (Märchen der Weltliteratur.) Eugen Diederichs. Jena 1923. Gz. Pappbd. M. 6,—, Halbldrbd. M. 10,—.

Isländische Volksmärchen, übers. von Hans und Ida Naumann. Ebda. 1923. Gz. Pappbd. M. 6,—, Halbldrbd. M. 10,—.

Mittelalterliches Geistesleben. Mystik.

Bezold, Friedrich von, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. Kurt Schroeder. Bonn u. Leipzig 1923.

Steffes, J. P., Das Wesen des Gnostizismus und sein Verhältnis zum katholischen Dogma. Eine dogmengeschichtliche Untersuchung. (Forschungen zur Christ lichen Literatur- u. Dogmengeschichte, hrsg. von A. Ehrhard u. J. P. Kirsch XIV. Bd., 4. Heft.) Ferdinand Schöningh. Paderborn 1922. Gz. M. 15,—.

Walther, S., Zur Phänmenologie der Mystik. Max Niemeyer. Halle a. S. 1923. Gz. geb. M. 5,—.

Grabmann, Martin, Wesen und Grundlagen der katholischen Mystik. (Der katholische Gedanke. Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung.) Theatiner Verlag. München 1922. Gz. brosch. M. 0,60, geb. M. 0,80.

Krebs, Engelbert, Grundfragen der kirchlichen Mystik. Herder & Co. Freiburg i. Br. 1921.

Wolf, Hermann, De Persoonlijkheidsidee bij Meister Eckhardt, Leibniz en Goethe. Wijsgeerige Studies. J. Emmerling. Amsterdam 1920.

Weißbrodt, Johannes, Der hl. Gertrud der Großen Gesandter der göttlichen Liebe. Nach der Ausgabe der Benediktiner von Solesmes übersetzt. 8. u. 9. Aufl. (Aszetische Bibliothek.) Herder & Co. Freiburg i. Br.

Baeumker, Clemens, Des Alfred von Sarashel Alfredus Anglicus Schrift de Moto Cordis. Zum ersten Male vollständig herausgegeben. Mit kritischen und erklärenden Anmerkungen. (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters.) Bd. XXIII, Heft 1 und 2. Aschendorff. Münster 1923. Gz M. 3,20.

Boehmer, Heinrich, Loyola und die deutsche Mystik. (Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akad. d. Wissensch. zu Leipzig, Philol.-histor. Klasse. 73. Bd., 1. Heft.) B. G. Teubner. Leipzig 1921. Gz. M. 1,50.

Geschichte der Philosophie der Neuzeit.

Deter, Chr. Joh., Abriß der Geschichte der Philosophie. 13. neu bearb. Aufl. von Frischeisen-Köhler. Walther Rothschildt. Berlin-Grunewald 1923.

Aster, Ernst v., Geschichte der neueren Erkenntnistheorie. W. de Gruyter & Co. Berlin 1921.

Wentscher, Else, Geschichte des Kausalproblems in der neueren Philosphie. F. Meiner. Leipzig 1921. Gz. brosch. M. 10,—, geb. M. 12,50.

Hönigswald, Richard, Die Philosophie von der Renaissance bis Kant. Gesch. d. Philos., Bd. 6. Walter de Gruyter & Co. 1923. Gz. M. 7,—.

Paracelsus (Theophrast von Hohenheim) sämtliche Werke, hrsg. von K. Sudhoff und W. Matthiesen. I. Abt.: Medizinische, naturwissenschaftliche und naturphilosophische Schriften. Bd. VI. O. W. Barth. München 1922. Gz. M. 15,—.

Fischer, Kuno, Geschichte der neueren Philosophie. Bd. X: Francis Bacon und seine Schule. 4. Aufl. C. Winter. Heidelberg 1923.

Marck, S., Das Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte der Philosophie V. (Aus Natur und Geisteswelt 745.) B. G. Teubner. Leipzig 1923.

Meier, Matthias, Descartes und die Renaissance. Hochschulbuchhandlung Max Hueber. München 1923.

Malebranche, Nicole, Erforschung der Wahrheit. In 3 Bdn. hrsg. von A. Buchenau. I. Bd. (Bibl. d. Philos. Bd. 16.) Georg Müller. München 1920.

Bibliotheca Spinozana, Bd. I: Spinozana 1897—1922, Bevattende Uittreksels uit de Jaarverslagen van den Secretariis der Vereeniging Het Spinozahuis. Benevens een Levensbericht omtrent Dr. W. Meijer en eene Lijst van diens Geschriften. Bd. II: Uriel d'Acosta. Heidelberg, C. Winter. Amsterdam, M. Hertzberger 1922. Gz. Hlwdbd. je M. 5,50.

Barth, Heinr., Ethische Grundgedanken bei Spinoza, Kant und Fichte. (Samml. gemeinverständl. Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgesch. 105.) J. C. B. Mohr. Tübingen 1923.

Seeberg, Erich, Gottfried Arnold, die Wissenschaft und die Mystik seiner Zeit. Studien zur Historiographie und Mystik. E. R. Herzog. Meerane i. S. 1923.

Fischer, Kuno, Geschichte der neueren Philosophie. Bd. III: Leibniz' Leben, Werke und Lehre. 5. Aufl. C. Winter. Heidelberg 1920.

Kabitz, Willy, Die Philosophie des jungen Leibniz. C. Winter. Heidelberg 1909.

Schrempf, Christ., Lessing als Philosoph. (Klassiker der Philosophie, Bd. XIX.) 2. Aufl. Frommann. Stuttgart 1923. Gz. brosch. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Wolf, Hermann, Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jhs. Bd. I: Von Gottsched bis auf Lessing. Carl Winter. Heidelberg 1923. (Beiträge zur Philosophie, Bd. IX.) Gz. M. 4,—.

Kühnemann, Eugen, Kant. Bd. I: Der europäische Gedanke im vorkantischen Denken. C. H. Beck. München 1923. Gz. brosch. M. 11,—, geb. M. 13,—.

Vaihinger, H., Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft, hrsg. von Dr. Raimund Schmidt. 2 Bde., 2. Aufl. Union Deutsche Verlagsgesellsch. Berlin 1922.

Messer, August, Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft. Strecker & Schröder. Stuttgart 1922. Gz. brosch. M. 2,50, geb. M. 3,50.

Apel, Max, Kommentar zu Kants Prolegomena. Eine Einführung in die kritische

Philosophie. 2. vervollständ. Aufl. (Wissen und Forschen, Bd. 16.) F. Meiner. Leipzig 1923. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 6,—.

Buchenau, Arthur, Kants Lehre vom kategorischen Imperativ. Eine Einführung in die Grundfragen der kantischen Ethik. 2. unveränderte Aufl. (Wissen und Forschen, Bd. 1.) F. Meiner. Leipzig 1923. Gz. brosch. M. 2,50, geb. M. 4,50.

Deneffe, August, S. J., Kant und die katholische Wahrheit. Herder & Co. G. m. b. H. Freiburg i. Br. 1922. Gz. brosch. M. 3,80, geb. M. 4,50.

Vorländer, Karl, Kant, Schiller, Goethe. 2. Aufl. F. Meiner. Leipzig 1922. Gz. brosch. M. 8,—, geb. M. 10,—.

Schillers philos. Schriften und Gedichte (Auswahl). Mit Einleitung von Eugen Kühnemann. 3. Aufl. F. Meiner. Leipzig 1922.

Cohn, Jonas, Der deutsche Idealismus. Gesch. d. Philos. VI. (Aus Natur und Geisteswelt 746.) B. G. Teubner. Leipzig 1923.

Hartmann, Nicolai, Die Philosophie des deutschen Idealismus. I. Teil: Fichte, Schelling und die Romantik. Walter de Gruyter & Co. Berlin 1923. Gz. M. 6,—.

Kroner, R., Von Kant bis Hegel, Bd. I. J. C. B. Mohr. Tübingen 1921.

Medicus, Fritz, Fichtes Leben. 2. umgearb. Aufl. F. Meiner. Leipzig 1922.

Heimsoeth, Heinz, Fichte. (Gesch. d. Philos. in Einzeldarstellungen hrsg. von Kafka, Bd. 29.) Ernst Reinhardt. München 1923.

Hirsch, Emanuel, Christentum und Geschichte in Fichtes Philosophie. J. C. B. Mohr. Tübingen 1920.

Fichte, J. G., Reden an die deutsche Nation. Einleitung und Anmerkungen von Kronenberg. Strecker u. Schröder. Stuttgart 1923. Gz. brosch. M. 2,—, geb. M. 3,— bzw. M. 4,—.

Wehrung, Georg, Die Dialektik Schleiermachers. J. C. B. Mohr. Tübingen 1920.

Fischer, Kuno, Geschichte der neueren Philosophie. Bd. VII: Schellings Leben, Werke und Lehre. 4. Aufl. C. Winter. Heidelberg 1923.

Dilthey, Wilhelm, Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus. Gesammelte Schriften IV. B. G. Teubner. Leipzig 1921.

Lasson, Georg, Hegel als Geschichtsphilosoph. (Philos. Bibl. Bd. 171.) F. Meiner. Leipzig 1920. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 5,50, Geschbd. M. 7,—.

Leese, Kurt, Die Geschichtsphilosophie Hegels, auf Grund der neu erschlossenen Quellen untersucht. Furche. Berlin 1922.

Rosenzweig, Franz, Hegel und der Staat. 1. Bd.: Lebensstationen (1770—1806). 2. Bd.: Weltepochen (1806—1831). R. Oldenbourg. München u. Berlin 1920.

Bülow, Friedrich, Die Entwicklung der Hegelschen Sozialphilosophie. F. Meiner. Leipzig 1920.

Rothacker, Erich, Einleitung in die Geisteswissenschaften. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1920.

Gwinner, Wilhelm, Arthur Schopenhauer aus persönlichem Umgang dargestellt. Kritisch durchgesehen und mit Anhang neu herausgeg. von Ch. v. Gwinner. F. A. Brockhaus. Leipzig 1922.

Schopenhauer, Arthur, Reisetagebücher aus den Jahren 1803—1804. Hrsg. von Charlotte v. Gwinner. F. A. Brockhaus 1923. Gz. geb. M. 3,80.

Jahrbuch der Schopenhauergesellschaft, 1920, 1921, 1922. Winter. Heidelberg.

Adolph, Heinr., Die Weltanschauung G. Th. Fechners. Strecker & Schröder. Stuttgart 1923. Gz. brosch. M. 2,20, geb. M. 3,20 bzw. M. 4,20.

Schultheiß, Hermann, Stirner. 2. Aufl. F. Meiner. Leipzig 1922.

Vischer, Eberhard, Albrecht Ritschl. Zu seinem 100. Geburtstage. (Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte 103.) J. C. B. Mohr. Tübingen 1922.

Troeltsch, Ernst, A. v. Harnack und Ferd. Christ. v. Baur. Aus der Festgabe für A. v. Harnack. J. C. B. Mohr. Tübingen 1921.

Deutsche Literaturgeschichte.

Mittelalter.

Singer, Samuel, Literaturgeschichte der deutschen Schweiz im Mittelalter. A. Francke. Bern 1916. 2,90 Schw. Fr.

Saran, Franz, Deutsche Heldengedichte des Mittelalters: Hildebrandslied, Waltharius, Rolandslied, König Rother, Herzog Ernst. (Handbücherei für den deutschen Unterricht.) Bd. I. Max Niemeyer. Halle 1922. Gz. M. 1,50.

—, Das Nibelungenlied, II. Ebd. Gz. M. 1,50.

—, Kudrun, III. Ebd. Gz. M. —,90.

Ekkehards Waltherlied. Für den Schulgebrauch eingeleitet von Klaudius Bojunga. Hölder-Pichler-Pompsky A.-G., Wien, G. Freytag Leipzig 1923. Gz. M. 1,40.

Lateinische Lieder fahrender Schüler aus der Stauferzeit, für den Schulgebrauch ausgewählt und erläutert von Klaudius Bojunga. G. Freytag. Leipzig 1922. Gz. M. 0,60.

Die deutschen Lieder der Carmina Burana. Nach der Handschrift CLM 4660 der Staatsbibliothek München hrsg. von Friedr. Lüers. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen hg. von Hans Lietzmann Bd. 148.) A. Marcus & E. Weber. Bonn 1922.

König Rother hrsg. von Theodor Frings und Joachim Kuhnt (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germ. Philologie und Volkskunde Bd. 3). Kurt Schroeder. Bonn u. Leipzig 1923.

Morant und Galie, nach der Cölner Handschrift hrsg. von Erich Kalisch. (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germ. Philologie und Volkskunde, Bd. 2). Kurt Schroeder. Bonn u. Leipzig 1921.

Kraus, Carl von, Die Lieder Reinmars des Alten. I. Teil: Die einzelnen Lieder. II. Teil: Die Reihenfolge der Lieder. III. Teil: Reinmar und Walther. Text der Lieder. (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, XXX. Band, 4., 6. und 7. Abhandlung.) G. Franzscher Verlag (J. Roth). München 1919.

Kraus, Carl v., Zu den Liedern Heinrichs von Morungen (Abhandlungen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog.-histor. Klasse. Neue Folge, Bd. XVI, Nr. 1). Weidmann. Berlin 1916. Gz. M. 4,—.

Bartsch, Karl, Untersuchungen zur Jenaer Liederhandschrift. Mit einer Karte. (Palaestra 140.) Mayer & Müller G. m. b. H. Leipzig 1923.

Peters, Ulrich, Das Volkslied des bürgerlichen Mittelalters. (Diesterwegs deutschkundl. Unterrichtsbeispiele, hrsg. von Dr. U. Peters und Dr. P. Wetzel. 2. R., 1. Heft.) Moritz Diesterweg. Frankfurt a. M. 1923.

Schirokauer, Arnold, Studien zur Mittelhochdeutschen Reimgrammatik (Preisschrift der Münchner Philosophischen Fakultät). Sonderabdruck aus 'Beiträge zur Gesch. der d. Sprache u. Literatur' 47. Bd., Heft 1. Max Niemeyer. Halle 1923. Gz. M. 4,—.

Peters, Elisabet, Quellen und Charakter der Paradiesesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9.—12. Jahrhundert. (Germanistische Abhandlungen, Heft 48.) M. & H. Marcus. Breslau 1915. Gz. M. 5,60.

Lürssen, Johanna, Eine mittelniederdeutsche Paraphrase des Hohenliedes. (Germanistische Abhandlungen, Heft 49.) M. & H. Marcus. Breslau 1917. Gz. M. 9,—.

Neuzeit.

Klaiber, Theodor, Die deutsche Selbstbiographie. Beschreibungen des eigenen Lebens, Memoiren, Tagebücher. J. B Metzler. Stuttgart 1921.

Merker, Paul, Der Verfasser des Eccius dedolatus und anderer Reformationsdialoge. Max Niemeyer. Halle 1923. Gz. geh. M. 10,—.

Bittner, Konrad, Beiträge zur Geschichte des Volksschauspieles vom Doctor Faust. (Prager Deutsche Studien, Heft 27.) Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus. Reichenberg i. B. 1922.

Ain Hipsche Tragedia vō zwaien lieb habenden mentschen ainem Ritter **Calixstus** und ainer Edln junckfrawen **Melibia** usw. Mit einem Nachwort von Th. Musper. In 600 numerierten Expln. Dr. Benno Filser. Augsburg o. J.

Köster, Albert, Die Meistersingerbühne des 16. Jahrhunderts. Ein Versuch des Wiederaufbaues. Max Niemeyer. Halle 1922. Gz. M. 3,—.

Herrmann, Max, Die Bühne des Hans Sachs. (Ein offener Brief an Albert Köster.) Weidmann. Berlin 1923. Gz. M. 2,—.

Niklaus Manuels Spiel evangelischer Freiheit Die Totenfresser „Vom Papst und seiner Priesterschaft" 1523. Hrsg. und eingeleitet von Ferd. Vetter. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 16.) H. Haessel. Leipzig 1923.

v. Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel, Der stolze Melcher. Hrsg. und mit Erläuterungen versehen von Rudolf Lochner. Sudetendeutscher Verlag, Franz Kraus. Reichenberg i. B. 1922.

v. Grimmelshausen, H. J. Ch., Courasche, Abdruck der ältesten Originalausgabe (1670) mit den Lesarten der beiden andern zu Lebzeiten des Verfassers erschienenen Drucke. Hrsg. von J. H. Scholte. (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. 246/248.) Max Niemeyer. Halle 1923. Gz. geh. M. 1,60, geb. M. 4,—.

Flemming, Willy, Andreas Gryphius und die Bühne. Max Niemeyer. Halle 1921. Gz. geh. M. 16,—, geb. M. 17,—.

Pallas und Cupido. Deutsche Lyrik der Barockzeit. Ausgewählt und hrsg. von Richard Wiener. Konegen. Wien 1922. Gz. M. 4,50.

Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko, hrsg. von Max Pirker. Amalthea-Damenbrevier. I. Bd. Amalthea-Verlag. Zürich-Leipzig-Wien 1922.

Gramsch, Alfred, Zesens Lyrik. Literarhistorische Studie. Edda-Verlag. Cassel 1923.

Will, Hans, Die ästhetischen Elemente in der Beschreibung bei Zesen. (Gießener Beiträge zur Deutschen Philologie Nr. 6.) v. Münchow. Gießen 1922. Gz. M. 1,75.

Goebel, Martin, Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im 17. Jahrhundert. Nebst

einem Überblick über die Beschäftigung mit dem Hohen Liede in früheren Jahrhunderten. Buchdruckerei von Heinrich John. Halle a. S. 1914.

Petrich, Hermann, Paul Gerhardt. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Auf Grund neuer Forschungen und Funde. Bertelsmann. Gütersloh 1914. Gz. geh. M. 10,—, geb. M. 12,—.

Hülle, Johannes, Johann Valentin Pietsch, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur deutschen Lit.-Gesch. des 18. Jahrhs. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 50.) Alexander Duncker. Weimar 1915. Gz. M. 6,60.

Alker, Ernst, Philipp Hafner. Ein altwiener Komödiendichter (Theater u. Kultur Bd. 9). Wila-Verlags-Aktiengesellschaft. Wien-Leipzig 1923.

Wagner, A. M., H. W. v. Gerstenberg und der Sturm und Drang. Bd. 1: Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit. C. Winter. Heidelberg 1920.

Vietor, Karl, Geschichte der Deutschen Ode. (Geschichte der Deutschen Literatur nach Gattungen mit Untersützung von Hans Naumann und Franz Schultz hrsg. von Karl Vietor Bd. I.) Drei Masken-Verlag. München 1923.

Ermatinger, Emil, Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. I.: Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. II.: Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. B. G. Teubner. Leipzig u. Berlin 1921. Gz. Bd. 1 geh. M. 5,50; Bd. 2 geh. M. 3,90.

Klassik.

Korff, H. A., Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. I. Teil: Sturm und Drang. J. J. Weber. Leipzig 1923.

Gose, Hans, Goethes 'Werther' (Bausteine zur Geschichte der Deutschen Literatur, Bd. XVIII). Max Niemeyer. Halle 1921. Gz. geh. M. 3,40, geb. M. 4,—.

Schregle, Hans, Goethes Gottfried von Berlichingen (Handbücherei für den Deutschen Unterricht, Bd. 4). Max Niemeyer. Halle 1923. Gz. geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Kohlmeyer, Otto, Die Pädagogische Provinz in Wilhelm Meisters Wanderjahren Ein Beitrag zur Pädagogik Goethes. Julius Beltz. Langensalza 1923.

Regler, Gustav, Die Ironie im Werk Goethes. Bruno Dietze. Leipzig.

Haberlandt, G., Goethe und die Pflanzen-Physiologie. Max Weg. Leipzig 1923.

Wolf, Hermann, Ideeen en Problemen in Goethes Faust (Volksuniversiteits Bibliotheek). De Erven F. Bohn. Haarlem 1922.

Buisonje, J. C. de, Charlotte von Stein und Christiane Vulpius spätere von Goethe in Goethes Lyrik. J. A. G. van Dishoeck. Bussum 1922.

Lütgert, Wilhelm, Die Religion des deutschen Idealismus und ihr Ende. II. Teil: Idealismus und Erwęckungsbewegung im Kampf und im Bund. (Beiträge zur Förderung christlicher Theologie, II. Reihe, 8. Bd.) W. Bertelsmann. Gütersloh. Gz. geb. M. 9,50.

Müller, Josef, Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. Zweite umgearb. Aufl. Mit dem Bilde Jean Pauls nach einer Zeichnung von C. Vogel. Felix Meiner. Leipzig 1923. Gz. geh. M. 7,—, geb. M. 9,—.

Pigenot, Ludwig, Hölderlin. Das Wesen und die Schau. Ein Versuch. Hugo Bruckmann. München 1923. Gz. geh. M. 3,20, geb. M. 4,—.

Michel, Wilhelm, Hölderlins abendländische Wendung. Eugen Diederichs. Jena 1923. Gz. Pappbd. M. 4,—.

Michel, Wilhelm, Der abendländische Zeus. Aufsätze über Rudolf Steiner, Oswald Spengler, Hölderlin u. a. Paul Stegemann. Hannover u. Leipzig.

Romantik.

Scheidweiler, Paula, Der Roman der deutschen Romantik. B. G. Teubner. Leipzig und Berlin 1916. Gz. M. 2,—.

Lersch, Philipp, Der Traum in der deutschen Romantik. Hochschulbuchhandlung Max Hueber. München 1923.

Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818—1820 während Dorotheas Aufenthalt in Rom, hrsg. von Heinrich Finke. Josef Kösel & Friedrich Pustet. München 1923.

Brentano, Clemens, Märchen. Ausgewählt von Heinz Amelung. Deutsche Bibliothek in Berlin o. J.

Müller, Adam, Ausgewählte Abhandlungen. Mit einem Bildnis, einem Lebensabriß und bisher unveröffentlichten Briefen und Berichten Adam Müllers, hrsg. von Jakob Baxa. Mit einem Geleitwort von Othmar Spann. Gustav Fischer. Jena 1921. Gz. brosch. M. 4,—, geb. M. 6,—.

Schollenheber, Wilhelm Heinrich, E. T. A. Hoffmanns Persönlichkeit. Anekdoten, Schwänke und Charakterzüge aus dem Leben des Kammergerichtsrats, Dichters und Kapellmeisters Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nach Mitteilungen seiner Zeitgenossen aus den Quellen zusammengetragen und an das Licht gestellt. Mit vier Bildbeigaben. Parcus & Co. München 1922. Gz. geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Loest, Heinrich, über E. T. A. Hoffmann, 15. Aug. 1823, hrsg. von Hans v. Müller. Paul Gehly. Köln 1922. Gz. M. 1,—.

Kroll, Erwin, E. T. A. Hoffmann (Breitkopf & Härtels Musikbücher, Kleine Musikbiographien). Breitkopf & Härtel. Leipzig 1923.

Jakubczyk, Karl, Eichendorffs Weltbild (Bücher der Wiedergeburt). Frankes Buchandlung, J. Wolf. Habelschwerdt 1923. Gz. M. 1,—.

Moreck, Curt, Rahel Varnhagen. Ein Lebensbild aus ihren Briefen. 1799 bis 1832. G. Hirth. München o. J.

Lipmann, Heinz, Georg Büchner und die Romantik. Hochschulbuchhandlung Max Hueber. München 1923.

Ricek, L. G., Friedrich Ludwig Jahn, Leben und Wirken des „Alten im Barte". Mit 12 Abbildungen. A. Pichlers Witwe u. Sohn. Wien u. Leipzig 1923. Gz. M. 3,—.

Voretzsch, Karl, Jahns „Deutsches Volksthum" und unsere Zeit. (Hallische Universitätsreden 19). Max Niemeyer. Halle (Saale) 1923. Gz. M. 0,30.

19. Jahrhundert und Gegenwart.

Scholz, Wilhelm v., Droste-Hülshoff. 2. Aufl. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart.

Schnyder, Walter, Hebbel und Rötscher unter besonderer Berücksichtigung der beiderseitigen Beziehungen zu Hegel. (Hebbel-Forschungen, begr. von Rich. Maria Werner, 10.) B. Behr. Berlin 1923. Gz. M. 3,—.

Alker, Ernst, Gottfried Keller und Adalbert Stifter. Eine vergleichende Studie. Wila-Verlagsaktiengesellschaft. Wien-Leipzig 1923.

Trojan, Felix, Das Theater an der Wien. Schauspieler u. Volksstücke in den Jahren 1850—1875 (Theater und Kultur, Bd. 8). Wila-Verlags-Aktienges. Wien-Leipzig 1923.

Schneider, Ferd. Josef, Victor Hadwiger (1878—1911). Ein Beitrag z. Geschichte des Expressionismus in der deutschen Dichtung der Gegenwart. Max Niemeyer. Halle (Saale) 1921. Gz. M. 0,80.

Rockenbach, Martin, Reinhard Johannes Sorge. Stud. zu Sorges künstler. Schaffen u. Berücks. d. dramat Sendung „Der Bettler". Vier Quellen-Verl. Leipzig. Gz. M. 4,—.

Ganter, A, Anti-Hauptmann. Flugschr. d. Verl. Wolf Albrecht Adam, I. Hannover 1922.

Außerdeutsche Literatur.

Die letzten Tage Gotamo Buddhos. Aus dem großen Verhör über die Erlöschung Mahāparinibbāna-Suttam des Pāli-Kanons übers. von Karl Eugen Neumann. 2. Aufl. R. Piper & Co. München 1923.

Die Lieder der Mönche und Nonnen Gotamo Buddhos. Aus dem Theragāthā und Therēgāthā zum erstenmal übersetzt von Karl Eugen Neumann. 2. Aufl. R. Piper & Co. München 1923.

Der Wahrheitspfad Dhammapadam. Ein Buddhistisches Denkmal. Aus dem Pāli übers. von Karl Eugen Neumann. 2. Aufl. R. Piper & Co. München 1921.

Langer, Georg, Die Erotik der Kabbala. Josef Flesch. Prag 1923. Gz. geh. M. 5,—, geb. M. 6,—.

Ehrenberg, Hans, Östliches Christentum. Dokumente hg. in Verbindung mit Nicolai und Bubnoff. Bd. 1: Politik. C. H. Beck. München. Gz. brosch. M. 6,—, geb. M. 9,—.

Praxmarer, Konrad, Idee und Wirklichkeit. Dostojewsky, Rußland und wir. Der weisse Ritter. Berlin 1922. Gz. M. 2,50.

Richter, Helene, Shakespeare der Mensch (Englische Bibliothek, hrsg. von Max Förster, Bd. III). Bernhard Tauchnitz. Leipzig 1923. M. 15000.

Morsbach, Lorenz, Der Weg zu Shakespeare und das Hamletdrama. Eine Umkehr. Max Niemeyer. Halle (Saale) 1923. Gz. brosch. M. 2,—, Hlblwd. M. 3,50.

Weber, Alfred, Der wahre Shakespeare. Mit einer Kunstbeilage u. 35 Illustrationen. Anzengruber-Verlag. Leipzig 1919.

Robertson, J. M., The Problem of "Hamlet". George Allen & Unwin LTD. London 1919. 6 sh.

Fehr, Bernhard, Englische Literatur des 19./20. Jahrhunderts, Heft 1 und 2. (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von O. Walzel, 1., 2. und 4. Lieferung.) Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. Berlin-Neubabelsberg.

Lerch, Eugen, Das Rolandslied. Abdruck der Oxforder Handschrift in lesbarer Gestalt nebst den wichtigsten Besserungsvorschlägen der bisher. Herausgeber (Romanische Bücherei Nr. 1). Hochschulbuchhdlg. Max Hueber. München 1923.

Müller, Michael, Die Freundschaft des hl. Franz von Sales mit der hl. Johanna Franziska von Chantal. Kösel & Pustet, A.-G. München 1923. Gz. brosch. M. 3,50, geb. M. 5,—.

Heiß, Hanns, Romanische Literaturen des 19./20. Jahrhunderts, Heft 1 (Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von O. Walzel, Lieferung 2.) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Berlin-Neubabelsberg.

Curtius, Ernst Robert, Balzac. Cohen. Bonn 1923. Gz. geh. M. 7,—, Ganzleinen M. 11,—, Halbleder M. 16,—.

Hatzfeld, Helmut, Führer durch die Literarischen Meisterwerke der Romanen. I: Meisterwerke der italienischen Literatur. Hochschulbuchhandlung Max Hueber. München 1923.

Hefele, Hermann, Dante. 4. u. 5. Aufl. Fr. Fromann (H. Kurtz). Stuttgart 1923. Gz. geh. M. 4,—, geb. M. 5,—.

Wechssler, Eduard, Wege zu Dante. Max Niemeyer. Halle 1922. Gz. geh. M. 3,—, geb. M. 5,—.

Kunstgeschichte.

Scheltema, F. Adama van, Die Altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Mauritius-Verlag. Berlin 1923.

Kurth, Betty, Der Deutsche Bildteppich der Gotik (Bibliothek der Kunstgesch., hrsg. von H. Tietze, Bd. 57), mit 20 Abbild. E. A. Seemann. Leipzig 1923.

Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des Mittelalters. Mit 112 Abbildungen in Kupfertiefdruck. (Bücher der Kunstsammlungen des Württemberg. Staates, II. Band.) Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart u. Berlin 1923. Gz. M. 20,—.

Popp, Josef, Bilder der Kölnerschule von 1350—1535. 20 Kupfertiefdrucke nach den Originalen im Wallraf-Richartz-Museum in Köln a. Rh. Paul Gehly. Köln und München. Gz. M. 2,—.

Tietze, Hans, Albrecht Altdorfer (Deutsche Meister). Mit 127 Abbildungen. Insel-Verlag. Leipzig 1923.

Doering, Oskar, Der Bamberger Dom. Mit 69 Abbild. (Die Kunst dem Volke, Nr. 28). Hrsg. von der Allg. Vereinigung f. christl. Kunst. München 1916. Nachdruck 1923.

—, Die Münster von Ulm, Freiburg und Straßburg. Mit 78 Abbildungen. (Die Kunst dem Volke, Nr. 47/47.) Ebda. 1923.

Hartlaub, G. F., Die Maler von Siena im XV. Jahrhundert (Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. 55). Mit 18 Abbildungen. E. A. Seemann. Leipzig 1923.

Schmarsow, August, Gotik in der Renaissance. Eine kunsthistorische Studie. Mit 16 Abbildungen. Ferdinand Enke. Stuttgart 1921. Gz. brosch. M. 3,60.

Landsberger, Franz, Die künstlerischen Probleme der Renaissance. Mit 102 Abbild. Max Miemeyer. Halle 1922. Gz. geh. M. 10,—, Halblwdb. M. 12,—.

Hausenstein, Wilhelm, Vom Geist des Barock. 3.—5. Aufl. Mit 74 Tafeln. R. Piper & Co. München 1920.

Weisbach, Werner, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Paul Cassirer. Berlin 1921.

Justi, Carl, Diego Velazquez und sein Jahrhundert. I. u. II. Bd. 3. Aufl. F. Cohen. Bonn 1923.

—, Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. 3. Aufl. F. C. W. Vogel. Leipzig 1923. Pro Band: Gz. geh. M. 40,—, geb. M. 47,50.

Das Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsch bearb. von H. Rose. Fr. Bruckmann. München 1922.

Rose, Hans. Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660 bis 1760. Hugo Bruckmann. München 1922.

Deutsche Kunst 1650—1800. 84 Bildtafeln. Mit einem Vorwort von Ulrich Christoffel. Hyperion-Verlag. München. Gz. geb. M. 5,—.

Stoll, Adolf, Der Maler Joh. Friedr. August Tischbein und seine Familie. Ein Lebensbild nach den Aufzeichnungen seiner Tochter Caroline. Mit 23 Tafeln. Strecker & Schröder. Stuttgart 1923.

Dirksen, Viktor, Philipp Otto Runge. Das Elternbild und Wir Drei (Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 30). Hamburg 1923.

Börger, Hans, Karl Rottmann (Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 31). Hamburg 1923.

Holland, Hyazinth, Karl Spitzweg. Mit 61 Abbild. (Die Kunst dem Volke Nr. 26.) Hsg. v. d. Allg. Vereinigung f. christl. Kunst. München 1916. Nachdruck 1923.

Schaffner, Paul, Gottfried Keller als Maler. Mit 60 Abbild. J. G. Cottasche Buchhandlung. Stuttgart u. Berlin 1923.

Pfister, Kurt, Vincent van Gogh. Mit 6 farbigen und 46 schwarzen Tafeln und 16 Abbild. im Text. Gustav Kiepenheuer. Potsdam.

Hartlaub, G. F., Vincent van Gogh. Mit einer farbigen Tafel und 48 Abbild. (Junge Kunst, Bd. 25/26.) Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1922. Gz. M. 6,—.

Berger, Anton, Josef Strzygowski, von ihm und über ihn. Kritiken und Studien. Mosers Buchhandlung. Graz 1923. Gz. 1,40.

Musikgeschichte.

Hase, Günther, Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik. Mit einer Tabelle. (Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig I, 1.) 1921. Gz. M. 3,—.

Schnerich, Alfred, Joseph Haydn. Leben und Wirken des großen Meisters. (Deutsche Hausbücherei, Bd. 79.) Oesterr. Schulbücherverlag. Wien 1923.

Mozart-Jahrbuch, hrsg. von Hermann Abert. 1. Jahrgang. Drei Masken-Verlag. München 1823.

Abert, Hermann, Mozarts Persönlichkeit. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1923.

Grunsky, Karl, Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. 4. vermehrte und verbesserte Auflage. Bd. I u. II (Sammlung Göschen 164, 165). Walter de Gruyter & Co. Berlin u. Leipzig 1923. Gz. pro Bd. M. 1,10.

Wagner, Richard, Mein Leben. Kritisch durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Wilh. Altmann. I. u. II. Bd. Bibliogr. Institut Leipzig. Gz. M. 14,—.

Auer, Max, Anton Bruckner. Amalthea-Verlag. Zürich, Leipzig, Wien.

Huber, Kurt, Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung. Joh. Ambr. Barth. Leipzig 1923.

Sprachgeschichte.

Boor, Helmut de, Studien zur altschwedischen Syntax in den ältesten Gesetztexten und Urkunden (Germanistische Abhandlungen, Heft 55). M. & H. Marcus. Breslau 1922. Gz. M. 6,—.

Flasdieck, Hermann, M., Forschungen zur Frühzeit der neuenglischen Schriftsprache. Max Niemeyer. Halle 1922. Teil I: Gz. M. 1,20. II: Gz. M. 2,50.

Fischer, W., Die deutsche Sprache von heute. (Aus Natur u. Geisteswelt, Bd. 475.) B. G. Teubner. Leipzig u. Berlin 1914. Gz. geh. M. 1,30, kart. M. 1,60.

Seiler, Friedrich, Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts. V. Das Deutsche Lehnsprichwort. 1., 2. und 3. Teil. Buchhdl. d. Waisenhauses. Halle a. S. 1921. Gz. M. 5,—, M. 3,60, M. 1,—.

Leuvensche Bijdragen, Tijdschrift voor Moderne Philologie. XV. Jahrg., 1. u. 2. Lief.: G. Ch. van Langenhove, Cockney H in Old and Middle English. — A. H. Krappe, Classical Sources of the Chronicle of Hven. — A. L. Corin, Über Bedeutung und Abstammung zweier sinnverwandter Wörter in taulerischen Handschriften:

mhd. wintertrolle — m. ripuar. krappe. — —, XV. Jahrg., 1. Lief., Beiblatt: L. Gr., Internationale Woordgeographie. — L. Grootaers en G. G. Kloeke, Vlaamsch-Hollandsche Taalkaarten. — G. Mansion, Deensche Toponymie. — L. Grootaers, Romansch-Zwitsersche Dialectstudie. Martinus Nijhoff. S' Gravenhage 1923.

Geschichte.

Ferrero, Guglielmo, Der Untergang der antiken Zivilisation, deutsch von Ernst Kapff. 2. Aufl. Julius Hoffmann. Stuttgart 1923. Gz. M. 4,50, geb. M. 6,—.

Weise, Georg, Zwei fränkische Königspfalzen. Bericht über die an den Pfalzen zu Quierzy und Samoussy vorgenommenen Grabungen. Mit Abbildungen und Plänen im Text und auf Tafeln. Alex. Fischer. Tübingen 1923. Gz. M. 3,—.

Ficker, Julius, Vom Reichsfürstenstande. Forschungen zur Geschichte der Reichsverfassung zunächst im 12. und 13. Jahrh. 2. Bd. Hrsg. und bearbeitet von Paul Puntschart. 3. Teil. Ulrich Mosers Buchhandlung (J. Meyerhoff). Graz u. Leipzig 1923. Gz. M. 20,—.

Wilms, Hieronymus, P. O. P., Geschichte der deutschen Dominikanerinnen. 1206 bis 1916. A. Laumann. Dülmen 1920. Gz. geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Ritschl, Hans, Die Kommune der Wiedertäufer in Münster. Kurt Schroeder. Bonn 1923. Gz. M. 0,50.

Aus gärender Zeit. Tagebuchblätter des Heidelberger Prof. Karl Philipp Kayser aus den Jahren 1793—1827. Mit 10 Abbildungen nach zeitgenössischen Bildern von Friedrich Rottmann. Hrsg. von Franz Schneider. Kunstgeschichtl. Einleitung von Karl Lohmeyer. C. F. Müller. Karlsruhe 1923.

Der Geist der Paulskirche 1848—1849. Aus den Reden der Nationalversammlung ausgewählt und hrsg. von Wolfgang Petzet und Otto Ernst Sutter. Frankfurter Societäts-Druckerei 1923. Gz. geb. M. 5,—.

Troeltsch, Ernst, Naturrecht und Humanität in der Weltpolitik. Verlag für Politik und Wirtschaft. Berlin 1923. Gz. M. 1,50.

Erinnerungsgabe für Max Weber. Bd. I, II: Hauptprobleme der Soziologie, hrsg. von Melchior Palyi. Duncker & Humblot. München 1923. Gz. M. 12,—.

Falkenfeld, Hellmuth, Philosophen für und wider die Revolution. Öffentliches Leben, Bd. 43/44. Der Neue Geist. Leipzig 1923.

Varia.

Gleichen-Russwurm, A. v., Elegantiae. Geschichte der vornehmen Welt im Klassischen Altertum. 8. Tausend. Julius Hoffmann. Stuttgart. Gz. M. 20,—.

Meyer, Eduard, Geschichte des Wissenschaftlichen Vereins von 1817. M. Niemeyer. Halle a. S. 1923.

Rümelin, Max, Rudolf von Ihering. Rede. J. C. B. Mohr. Tübingen 1922.

Seeberg, Reinhold, Zum Verständnis der gegenwärtigen Krisis in der europäischen Geisteskultur. A. Deichert. Erlangen u. Leipzig 1923. Gz. M. 3,40.

Drill, Robert, Aus der Philosophenecke. Kritische Glossen zu den geistigen Strömungen unserer Zeit. Frankf. Societätsdruckerei G. m. b. H. Frankfurt a. M. 1923.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann in Halle (Saale).




ALF Collections Vault
3 0000 100 103 252